DESAGUAR EM CINEMA

Documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc

Amaranta Cesar, Ana Rosa Marques,
Fernanda Pimenta e Leonardo Costa (org.)

Nascido e criado na histórica – e heroica – cidade de Cachoeira e vinculado ao ambiente acadêmico da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), o CachoeiraDoc tornou-se um campo fértil de difusão e formação em cinema, ao longo de uma década de existência. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* reúne um conjunto de reflexões que emergiram nesse período de realização do festival, num registro memorial em diálogo com diversas áreas do conhecimento, como cinema, antropologia, educação, política, arte e cultura.

No percurso trilhado de 2010 até aqui, 2020, ano em que a pandemia nos obrigou a tudo revolver, testemunhamos a emergência de movimentos transformadores no contexto cinematográfico brasileiro, essenciais para a contestação de apagamentos e desigualdades históricas. Com força de invenção política e estética, o cinema negro, indígena, das mulheres, periférico e militante tem tornado os filmes um espaço de emancipação, perfurando as cercas dos privilégios e contestando cânones. São essas histórias que os textos reunidos nesta obra, de modos variados, registram para fazer avançar. Ao cinema documental insurgente brasileiro para o qual a nossa tela tem se erguido nos voltamos para indagar: como resistir, como reagir, como tramar futuros?

DESAGUAR EM CINEMA

Documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc

DESAGUAR EM CINEMA

Documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc

Amaranta Cesar, Ana Rosa Marques,
Fernanda Pimenta e Leonardo Costa (org.)

Salvador
EDUFBA
2020

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

PROJETO GRÁFICO
Gabriela Nascimento

CAPA
Montagem de Tiago Ribeiro com foto da enchente em Cachoeira no ano de 1948, captada por Manoel Cewani - Manolo (Arquivo Público de São Félix) e foto feita para programação visual do terceiro CachoeiraDoc por Tiago Ribeiro.

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO
Tikinet Edição Ltda.

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Desaguar em cinema : documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc / organizadores, Amaranta Cesar... [et. al.]. – Salvador : EDUFBA, 2020.
275 p. ; 170 x 240 cm.

Contém biografia
ISBN: 978-65-5630-054-2

1. Cinema – Festivais – Brasil . 2. Festivais de cinema – Cachoeira (BA). 3. Política cultural. I. Cesar, Amaranta.

CDD – 791.43

Elaborada por Jamilli Quaresma CRB-5: BA-001608/O

Editora filiada à:

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel.: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Sumário

Parte 3 **Com CachoeiraDoc**

PREFÁCIO

A festa de um abraço, a travessia de um encontro

Fábio Rodrigues Filho

Inspirado por um acontecimento em 2016, no CachoeiraDoc, quando a júri[1] daquela edição concedeu menção honrosa às vinhetas do festival, gostaria de instigar-nos a pensar uma pequena história das vinhetas do “Cachoeira”. Acompanhando a transformação das vinhetas e as correspondências de signos em tempos distintos, talvez seja possível analisar alguns pontos importantes da história desse festival, especialmente da verve desse evento, através dessas imagens, que não só abrem as sessões como sobrevivem, articulando-se (entre elas) e preservando os enfoques de cada edição, numa configuração de momentos e, por conseguinte, da memória do próprio evento.

Para introduzir este livro, farei uma espécie de remix dessas vinhetas e, quando necessário, convocarei outras imagens que conformam registros das oito edições presenciais do festival – acervo que está disponibilizado na internet,[2] e que guarda momentos que foram não só filmados, mas montados por diversos estudantes que compuseram, a um só tempo, a história do CachoeiraDoc e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), com a qual o festival e este que vos escreve nutrem uma *relação umbilical*.

Esses estudantes – e devo dizer, colegas meus – *semearam filmes*, momentos e cenas que, felizmente, sobrevivem na memória, nas práticas e, não menos importante, nas imagens. Acompanhado desses dois regimes de arquivos

1 A júri, conforme a comissão se auto-intitulou, era formada pela pesquisadora e curadora Janaína Oliveira, pela professora e musicista Marina Mapurunga e pela produtora e curadora Marisa Merlo. Para saber mais: http://www.cachoeiradoc.com.br/2016.

2 Acervo disponível em: https://www.youtube.com/cachoeiraDoc.

imagéticos, me lançarei a sondar vizinhanças e esboçar um comentário sobre o CachoeiraDoc e sobre este livro, desde o meu lugar de alguém que admira, colabora e, sobretudo, é atravessado pelas questões, imagens e encontros gerados pelo festival, assumindo, assim, a *lente do amor* – uma grande angular, como canta Gilberto Gil, como norte para essa costura textual. Não menos importante, esse modesto esforço ensaístico e, de certa forma, historiográfico, se valerá também de trechos dos textos de apresentação das oito edições do CachoeiraDoc. Portanto, entre trechos de imagens e dos catálogos, seguirei, aqui, como espectador e leitor do festival.

Da ponte ao ponto

Poderíamos pensar uma contiguidade entre uma das primeiras vinhetas do festival e o primeiro texto do catálogo, intitulado "Atravessando a ponte", o qual evidencia a 'intuição motivadora' do evento e sua origem no deslocamento: "o desejo de provocá-lo e uma aposta na sua potência". (CESAR, 2010, p. 3) Como nos 365 metros de ponte que liga Cachoeira a São Félix – extensão apropriada pelos cidadãos dessas cidades –, a ponte é ligação de diferenças e potência de aproximação das distâncias. Mais do que atravessar, a trajetória do CachoeiraDoc parece, ao seu modo, construir pontes, tornando o próprio evento uma ponte, dentre tantas outras presentes naquele lugar. Diferentemente da primeira, a ponte Dom Pedro II, já não se trata de uma ponte importada, mas gestada e nascida na fricção daquela cidade com as mudanças sociais e política impulsionadas no governo Lula (2003-2010), políticas de patrimônio e de interiorização da universidade pública e gratuita, que fez surgir também a UFRB, em 2005.

Mais do que atravessar, esse festival foi sendo atravessado. Como o rio Paraguaçu atravessa a ponte Dom Pedro, também o fizeram com o CachoeiraDoc filmes, pessoas, questões e mesmo a cidade, com seus dilemas, importâncias, história e desejos. Como na primeira vinheta, na qual atravessar é também inebriar-se por sua estrutura e arquitetura, a ponte e seu traçado tornaram-se a logomarca do festival e atravessaram o tempo.

Na mirada para esse acervo de vinhetas das oito edições, vão aparecendo correspondências entre as imagens: um gato a passar, o movimento das águas do rio, um passeio de canoa, a feira livre da cidade, a própria ponte etc. Signos que se diferenciam a cada reaparição. Pouco a pouco, também esses vídeos foram

não só seguindo e intensificando o engajamento com as urgências do presente histórico, mas, sobretudo, reforçando e inscrevendo o desejo de participar das cenas cotidianas de Cachoeira, mais do que tê-las como *cenário*.[3]. Na cena da vinheta, após o preparo, vemos frontalmente o arremesso do coquetel para fora do filme: a um só tempo arremessado para o extracampo e para o extraquadro.

Festejar, comemorar, celebrar

Nas vinhetas, seja quando se retomam imagens de filmes – como no caso de *Bicicletas de Nhanderú* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011), em 2012 –, seja quando, por exemplo, se propõe a interação na feira livre de Cachoeira, há algo da energia engendrada (acentuada pelas trilhas musicais) que, parece-me, faz coro a, pelo menos, duas coisas latentes nos textos de apresentação do CachoeiraDoc. Primeiramente, é visível em sua programação o *engajamento com o presente*, a reelaboração do passado e as promessas de futuro, que se refletem num *jogo de temporalidades* engendradas pelos filmes e acolhidas na curadoria e no escopo do encontro. Uma *energia transformada em prática* curatorial, poderíamos resumir. A segunda característica latente, na qual vejo uma ligação mais direta, é a ideia de *festa*, quase sempre presente nos textos por meio de vocábulos variados: comemorar, celebrar, festejar…

O grito "vamos festejar" encerra o texto de apresentação no catálogo de 2010. (CESAR, 2010, p. 5) Nos anos seguintes, a mensagem continua: "[…] temos alguns motivos para celebrar, e um dos mais importantes deles é o conjunto de filmes que recebemos de realizadores do Brasil inteiro" (CACHOEIRADOC, 2011 p. 5); "festejemos, então, os filmes e, com eles, a invenção de modos de viver melhor nas cidades e no mundo" (CACHOEIRADOC, 2013, p. 9); "festejar" a formatura da primeira turma de cinema da UFRB, ou ainda "celebremos os filmes e suas apostas renovadas em novas formas de existir e resistir", foram os modos como a *festa* apareceu no catálogo de 2014 (CESAR, 2014, p. 5); "se o documentário pode ser festejado como um amplo campo de aprendizagem é porque seus limites institucionais não são jamais definidos por completo, é porque suas portas

---

3 "[…] queremos que o Recôncavo seja mais do que o cenário deste festival. Desejamos também que sua história, cultura e realidade façam parte das imagens e sons que mostraremos nas nossas telas e mais do que isso, que o povo desta terra esteja presente na plateia ou nos créditos dos filmes que exibiremos". (MARQUES, 2010, p. 6)

estão e estarão sempre escancaradas à vida". (CESAR, 2015, p. 6 Na crença de um projeto de futuro com os povos indígenas e seu legado de lutas e retomada, festejou-se a abertura do festival com a contundente fala e presença do cacique Babau. Festejar, enfim, um encontro em torno dos filmes para "fazer vibrar um compromisso com o futuro", era uma das questões em 2016. (CESAR, 2016, p. 7)

Como nos lembra Pedro Severien em texto neste livro: no repertório de expressões dos movimentos sociais, festa é usado para se referir as ações de intervenção. Para o autor, a relação festa e ação direta se dá tanto por distrair a atenção de um possível algoz que perscruta o movimento, como para acentuar o caráter do gesto revolucionário que é eminentemente emancipatório, confrontador com a ordem estabelecida e celebrativo da vida.

Também na cidade de Cachoeira, a partir de sua história de luta, de seu território e terreiros sagrados, encontramos sentidos possíveis para ideia de festa. A festa, ali, sempre foi arma de luta (como no caso da festa d'Ajuda), produção de vida, preservação de legados, encontro entre diferenças, promessas de futuro, reescrita do passado e produção de dignidade no presente. Foi pela festa, enfim, que por vezes se deram os levantes e resistências. A festa aparece também como um possível aprendizado com a cidade e, ao seu modo, um esboço de inserção na dinâmica do lugar.

Travessia

Sugeri que há fagulhas nos textos dos catálogos do CachoeiraDoc que sondam ou mesmo arremessam-se a um futuro, a um extracampo – porque especulável –, e a um extraquadro – porque nos escapa. O futuro por vezes aparece como incerteza, quando, por exemplo, em 2014, ao completar cinco anos, fez-se um balanço e uma mirada intrigada: não porque o passado (muito próximo ainda) precise ser rememorado, mas porque há, e há de haver, um porvir, e ele se apresenta, agora, especialmente desafiador. Incerto também quando foi anunciada a pausa, em 2018, por falta de perspectiva de financiamento público para o festival. Mas o futuro também vem, nesses textos, como promessa: por exemplo, quando se calendarizou[4] o festival, garantindo-se quatro edições (2013-2016), ou na convocação,

4 Ver mais sobre no texto "Política cultural, financiamento e gestão de um festival de cinema", publicado neste livro.

em 2019, para criar junto ao extracidade uma nova edição para o CachoeiraDoc – convocação que faz ponte para atravessar a pausa.

Certamente, essa promessa está imbricada numa concepção nutrida pelo festival em relação aos filmes: engajamento com o presente, compromisso com o futuro. (CESAR, 2016, p. 6) A formulação atenta-se a algo próprio dos filmes de intervenção – sua característica de ação (ou ações num campo amplo de outras ações), e de algo em relação à postura curatorial, relacionar-se com essas imagens como atos (sensibilidades em vida).[5] "O que faz da obra sujeito?", questiona Nicole Brenez em seu texto/carta neste livro.[6] A provocação se desdobra em considerar, enfim, "A provocação se desdobra em considerar, finalmente, uma imagem como ato crítico, de modo, a estar atento às questões que cada filme propõe." Não à toa, o termo "travessia", empregado no subtítulo deste texto, é também referência direta ao título do filme de Safira Moreira (2017), que agencia um jogo de temporalidades ou, poderíamos dizer, articula "travessias entre passado, presente e futuro", como nos diz Amaranta Cesar. Essa travessia está nos filmes, marcadamente nesse de Safira, e numa história e prática curatorial que celebra, cultiva e faz circular uma energia. Nos parece que o modo como o festival faz respirar e renovar questões lançadas pelos filmes mantém uma energia de luta em circulação e em potência de enfrentamento.

Em 2016, por exemplo, perguntou-se: "Pode o documentário ser ele mesmo, um laboratório de memória? De que maneira os procedimentos cinematográficos investigam, resgatam e reelaboram experiências do passado à luz do presente?". (CACHOEIRADOC, 2016, p. 12) Essa pergunta guia a relação com os filmes, mas também orienta uma prática curatorial de relação propositiva e prospectiva – "Talvez esta seja uma forma de arrancar do real e do pensamento geral um imaginário de comunhão e resistência". (CESAR, 2016, p. 6)

Em nossa especulação, lançamos uma aposta. Em 2018, ano em que foi anunciada a pausa do CachoeiraDoc, ocorreu uma sessão especial do festival intitulada "Curtas para gerar o amanhã". O repentino encontro se dava numa manhã de quinta-feira, no mês de outubro, fazendo um apanhado de filmes exibidos nas edições do festival junto ao curta-metragem *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro

---

5 Ver "Imagem performativa, ação direta, desobediência: um cinema de ocupação", neste livro.

6 Ver "Papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas", neste livro.

Maia de Brito, 2018). Em seu título, o filme cita trecho de um poema do escritor palestino Najwan Darwish, no qual pede-se que sejam narradas novamente as histórias de um jovem leão, de um rapaz magro e bravo e de uma garota, três histórias de personagens que resistiram apesar de tudo, cada qual ao seu modo e em seu contexto-limite de uma situação de violência.

Ao manter-se firme, ao salvar-se de um esquadrão ou saltando pelo ar, as três histórias do poema, mais do que ensinar, acendem uma chama de esperança e de possibilidade de não aceitar a derrota como ponto final – lega uma energia e uma lição.[7] A sessão única de curtas que, longe de ocupar a ausência da edição do CachoeiraDoc em 2018, mais forte demonstrava a irredutível falta do festival, amanhava uma promessa que só em 2019 emergiria como convocação – "Para tramar futuros: uma convocação" –, quando enfim a pausa ganhava fim e uma radical mudança no escopo do festival tentava não continuar aquilo que parou, mas retomar e reinventar-se junto.

Diria, enfim, que nesse festival há um sentido de formação que reside também na atenção à pedagogia das lutas e seus ensinamentos. Desse modo, ensina, repassa, amplifica e, a sua maneira, contribui, ao fazer circular essa energia e, sobretudo, potencializar seus ecos e ressonâncias. Assim, "curtas para gerar o amanhã" e a convocação para "tramar futuros" novamente acentuam um aprendizado com os filmes e com o tempo – tempo que é, ele mesmo, luta. (CESAR, 2017, p. 7) Acredito que o compromisso com o futuro que volta e meia aparece nos textos é também um engajamento na justiça, no fim de dores e de violências. Nisso, há algo sobre cultivar lições, semear alegrias e amanhar outros mundos – "Trata-se de atuar no presente semeando as pistas que tornam possível um novo presente por vir".[8] Aqui, no pensamento de travessia – jogo de temporalidades –, o atravessar em que começamos esse texto e, por conseguinte, o ser atravessado, como interpretamos a história do CachoeiraDoc, ganha uma inflexão decisiva.

---

7 Aquilo que o poema profere poderia ser resumido nas palavras de Amaranta Cesar, no texto "Conviver com o cinema: curadoria e programação de festival como ato de intervenção na história", neste livro: "as lutas ensinam ao cinema e às suas instituições que o chamado à ação que a história nos destina é um trabalho incessante que só aprendemos com a própria ação – nossa ação mas também e fundamentalmente daqueles que agiram antes de nós".

8 Cesar em texto publicado neste livro.

Para atravessar o abismo[9]

Certamente, menos interessado nas fronteiras que demarcam o documentário enquanto gênero do que, justamente, nos alargamentos e deslocamentos para além dessa linha fictícia, o CachoeiraDoc esteve sempre disposto ao vigor essencial do documentário. Ainda, poderíamos pensar, o festival esteve menos interessado no conceito fechado do que nas potências de abertura, na relação entre filme e mundo, de modo a não subsumir o segundo pelo primeiro, mas justamente vê-los em incessante travessia. Não é difícil rastrear, ao longo do tempo, questões que foram colocadas, muitas delas como pontes entre filmes, mundo, pessoas, história e luta política, deslocando da questão "o que é?" para, justamente, "o que pode?" – inflexão de sentido e, essencialmente, de relação.

Em 2013, "O que podem os filmes diante do mundo?", "O que quer dos filmes o mundo?" ou, ainda, "Que filmes merecem o mundo?", "Que mundos merecem os filmes?". (CACHOEIRADOC, 2016, p. 6) Em 2014, ao comemorar cinco anos de existência, ressoa no texto de apresentação do catálogo, a partir de uma pequena alegoria extraída da formulação de uma criança, a seguinte pergunta: "ficou adulto?" – questão retórica, de certo, da qual logo emerge o desejo de: "continuar provando de tudo [...] com o mesmo entusiasmo da novidade, entusiasmo de quem ouve, vê, toca e saboreia as coisas pela primeira vez". (CESAR, 2014, p. 4)

Em 2016, mais uma vez, em direta relação com um contexto político de brutalidade narrativa, golpe contra a presidenta Dilma Rousseff e "operação de uma maquinaria de violência simbólica e material": "O que podem os filmes? [...] Quando parece que temos pouco a dizer e fazer, que os modos de combate e reação soam ineficazes e envelhecidos, o que significa estarmos reunidas/reunidos em torno do cinema?". (CESAR, 2016, p. 6)

Em 2017, o radical da questão é preservado mas com uma decisiva inflexão: "O que podem os filmes diante de tantos ataques concretos à vida e ao direito de vida digna?". (CESAR, 2017, p. 6) A provocação se invertia, e perguntava também "o que podem essas lutas de justiça e dignidade social pelo cinema?" (Ibidem) – ou seja, há algo de inevitável e uma necessária transformação da própria compreensão do cinema que essas lutas precipitam. Mas as questões seguiram, a

9 Citação ao título do texto de apresentação da mostra competitiva da 7º edição do CachoeiraDoc (2016), escrito por Amaranta Cesar, Ana Rosa Marques, Evandro de Freitas, Flora Braga, Laís Lima e Ulisses Arthur.

despeito da pausa do CachoeiraDoc. Quando em 2018 anunciou-se a pausa, uma questão acompanhou o título: "pausa (é luta?)". (CACHOEIRADOC, 2018) Deve-se notar que, nessa mesma ocasião, também uma dúvida reabriu a conclusão da nota pública: "Ao cinema negro e indígena, ao cinema das mulheres, ao cinema periférico e militante, para os quais a nossa tela se ergueu nesses oito anos, temos nos voltado para indagar: como resistir, reagir?".[10]

De uma forma ou de outra, quase todos os textos reunidos neste livro são elaborados no ressoar de algumas questões lançadas por filmes que compuseram as edições do CachoeiraDoc. Esse é o caso do belo texto de Rosângela de Tugny e Bernard Belisário,[11] a partir do filme *Grin* (Roney Freitas e Isael Maxakali, 2016), por questões lançadas pelo próprio festival ou por questões que o atravessam. No texto de Maria Cardozo,[12] por exemplo, a autora nos diz: "Sigo me perguntando 'o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias?' e procuro caminhos para deixar ecoar esse questionamento", referindo-se à questão que guiou a vivência em curadoria com mulheres, em 2016. No texto da professora Jurema Machado,[13] o ressoar também se apresenta de modo literal: "Até hoje, não passou um dia sequer sem que eu me recorde da conferência de abertura realizada por Babau [...] e da presença marcante de Makota Valdina na primeira fila da plateia. Questões e encontros que se desdobram".

Encontros que se desdobram

Findando, por ora, esse rastreamento de algumas questões colocadas, visto que chegamos no agora em que esse texto se insere, devo registrar que escrevo essas palavras numa situação de isolamento social em que, por mais parado que esteja o corpo, a memória está em movimento. Percorro cartazes, catálogos, imagens e vinhetas e me deparo com a minha aparição em alguns dos vídeos, ora como espectador, na primeira edição de que participei, em 2013, ora mediando alguma sessão. Conheci o festival quando ele já era realizado no mês de setembro,

10 Nota pública, publicada em 2018, disponível em: https://www.facebook.com/docachoeiradoc

11 "Cantos, luto e resistência Tikmũ'ũn (Maxakali) no filme GRIN (2016)".

12 "Curadoria da perspectiva das mulheres".

13 "O futuro e os caminhos encantados: Cachoeira *reencontra* os Tupinambá".

coincidindo ou antecedendo o feriado de independência do Brasil. Presenciei a mudança de local para o Cine Theatro Cachoeirano, reinaugurado em 2014. Como muitas colegas, experimentei diferentes funções no festival – da formação junto a estudantes de escolas públicas do Recôncavo Baiano à comissão de Júri Jovem, em 2017. Inevitável recordar a vibração da última edição do festival, edição incendiária que deixa suas marcas.

Como ilha de edição que é esse texto, operarei uma breve inversão com minha primeira memória no festival: seu Mateus Aleluia cantando no largo d'Ajuda após a exibição do filme *A vida sobre a terra* (Abderrahmane Sissako, 1999), num encontro luminoso entre a imagem do pôr do sol ao som de Salif Keita, em que vemos no campo de arroz Nana Baby seguir em sua bicicleta seu percurso para além da fronteira do próprio filme. Em seguida escutamos um show do glorioso filho do Recôncavo, seu Mateus Aleluia, que, ao lado de sua filha, entoava em praça pública "vamos celebrar o amor há de renascer das cinzas". Nessa história por citações que realizo aqui, caberia citar a pesquisadora Kênia de Freitas em um texto publicado no âmbito da intervenção do CachoeiraDoc em 2020, o "Festival Impossível, Curadoria Provisória":[14] "Nesse momento, só posso dizer que não sei. E lembrar novamente das palavras das parábolas de Butler: 'Para ressurgir das próprias cinzas uma fênix deve primeiro queimar'". (FREITAS, 2020)

Ao pensar no presente em que esse texto é escrito, entre a incerteza dos próximos passos e a gestação de uma nova edição do CachoeiraDoc, recordo insistentemente da última sessão da oitava edição, a qual, aqui nesse livro, ganha uma análise especial a partir do olhar do professor Osmundo Pinho, em seu texto "Black border: o corpo e a luta no cinema negro". A sessão da mostra "Corpos em Luta" reunia seis filmes, quatro deles comentados de modo denso e preciso pelo autor. Caberia, por força do agora em que escrevo, tirar algumas implicações dos dois filmes que ficaram fora da análise, mas retornam aos meus olhos, dada a convocação do presente: *Now! Again!* (2014) e *Monangambee* (1968).

O primeiro, dirigido por Alex Johnston, retoma e se constitui como uma citação direta ao filme *Now!* (Santiago Alvarez, 1964), expondo a perversidade bárbara do racismo estrutural e do estado policial. Johnston reúne, dessa vez, flagrantes do levante negro em Ferguson, Missouri, em agosto de 2014, quando o jovem Michael Brown foi assassinado em uma abordagem policial. Nessa

14 Ver mais em: http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel.

ocasião, surgiu o movimento Black Lives Matter, do qual emerge uma nova geração de ativistas afro-americanos.[15] Em 2020, vimos a necessária e forte onda de protestos nos Estados Unidos, novamente com o Black Lives Matter, protestando e incendiando prédios e monumentos numa insurreição contra o covarde assassinato de George Floyd e, não menos importante, contra os monumentos e estruturas coloniais e racistas que seguem de pé. A frase "vidas negras importam" não só ecoa como se encarna na própria luta. As imagens dos protestos fazem o "Again" e a convocação à ação direta, o "Now", ainda mais patentes.

Quanto ao *Monangabee*, em abril de 2020, a diretora Sarah Maldoror morreu vítima de covid-19, a doença causada pelo novo coronavírus. A triste morte da cineasta, aos 91 anos, soma-se a outros tantos nomes de pessoas, de vidas, que foram perdidas neste doloroso episódio da história global. No caso do seu filme exibido, trata-se de uma adaptação do conto "O fato completo de Lucas Matesso", de Luandino Vieira. Através da história de um dia da vida de Matesso, prisioneiro político em Angola, a quem a mulher faz uma visita e promete preparar-lhe um "fato completo", Sarah Maldoror "constrói uma metáfora de forte investimento sensorial para a brutalidade e distorções produzidas pela opressão colonial". (CACHOEIRADOC, 2017, p. 72) A expressão "fato completo" (prato popular angolano), "pronunciada pela mulher em visita ao marido encarcerado, desperta uma paranoia nos guardas portugueses, que acreditam tratar-se de um plano de fuga e mantém o homem sob tortura". (Ibidem) A certa altura do curta, num diálogo entre o protagonista e o lagarto numa cela de detenção, Matesso diz: "Tens fome, lagarto? Tu também tens fome? Como me vês? Como um animal. [...] O que não conseguem com o chicote e a tortura, creem poder obter com a fome, lagarto".

A fala de Matesso encontra a fala de Cacique Babau em seu texto presente neste livro:[16] "olha, eles podem ser poderosos, mas eles gostam de guardar dinheiro. Nós precisamos estocar alimentos, água e manter a luta, que quando nós não tivermos fome, nós conseguimos lutar, mas com fome qualquer um vai se ajoelhar". O texto de Babau é a transcrição de sua fala na abertura da oitava edição do Festival e do Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo grupo

15 O resumo do filme que coloco nesse texto é uma citação direta à sinopse escrita e publicada pelo CachoeiraDoc no catálogo de 2017.

16 "Existência e luta Tupinambá", por Rosivaldo Ferreira da Silva (Cacique Babau).

de pesquisa Poéticas da Experiência (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG). Como nos lembra Jurema Machado, na ocasião da fala de Babau, na primeira fileira da plateia estava Makota Valdina:

> O entendimento entre eles era percebido através dos gestos corporais. Muitas vezes Babau falou se dirigindo e olhando para Makota, e ela todo o tempo mexendo a cabeça assertivamente. [...] Certamente ali entre eles passaram-se coisas que a nós escaparam.[17]

Sim, nos escapa e nos escapará, mas nos emana encanto, força de luta e memória pulsante. Sobre isso, André Brasil e César Guimarães nos dizem: "O encontro pode ser tantos quanto múltipla é a imanência do mundo: avesso à abstração, ele repercute, toca, respinga, desdobra-se para além dele mesmo: repetição, insistência; mas também diferença, abertura de caminhos".[18]

Neste livro, o encontro entre os dois, Cacique Babau e Makota Valdina, volta a reverberar – seja na reunião de seus textos, seja no eco e desdobramentos de suas falas. De uma forma ou de outra, este encontro nos *abre caminhos*... nos abraça e emite lições.

Aquele abraço

No texto que abre este livro,[19] Ana Rosa Marques nos diz: "tem algo de árvore no CachoeiraDoc". A formulação sensível e precisa reforça o caráter formador e formativo do festival. Em um dos vídeos do acervo a que me referi no início deste texto, imagens feitas por estudantes que atuam como monitores no festival, vemos a própria Rosa conduzir um debate de uma sessão *histórica e afetiva*. Ela apresenta Guido Araújo, que, além de cineasta e figura central do movimento de festivais e mostras na Bahia, também é apresentado como seu professor (ela e Amaranta Cesar foram alunas de Guido na Universidade Federal da Bahia – UFBA), tendo, no caso de Rosa, sua primeira experiência com cinema justamente na Jornada de Cinema da Bahia (1972-2012).

---

17 Em "O futuro e os caminhos encantados: Cachoeira reencontra os Tupinambá", neste livro.

18 Em "O Encontro com Makota Valdina", neste livro.

19 "Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc".

Além de ser um reencontro entre professor e alunas, trata-se de um encontro de referências – vimos os curtas-metragens de Guido Araújo numa mostra chamada Clássicos do Real. Guido, ao longo de sua fala, nos diz que foi justamente olhando o movimento das águas do rio Paraguaçu que surgiu a ideia para fazer a Jornada de Cinema em Cachoeira, como também olhar o movimento das águas desse mesmo rio é perspectiva recorrente nas vinhetas do Cachoeira. Seguindo sua fala, as memórias da jornada incidem e um desejo se projeta: que não só o CachoeiraDoc prossiga, mas prossiga como a jornada. Nisso, o texto de Izabel Fátima Cruz Melo[20] nos dá a ver correspondências mais diretas entre esses dois eventos, embora tenham acontecido em períodos distintos: a ligação com Universidades públicas, "o estímulo ao caráter formativo do festival, o interesse pelo documentário e cinema militante", a interrupção por conta do contexto político e, de modo mais especulativo, a própria sessão de abertura das primeiras edições desses festivais. É no abraço final, ao fim do vídeo, que a "herança" legada, herança afetiva inclusive, parece transbordar da imagem. Este abraço, demonstra o encontro, "a um só tempo, como encanto e história". Um abraço formador, semente, *travessia* e, portanto, *promessa de futuro.*

Como nos lembra Fernanda Pimenta e Leonardo Costa, em seu texto também formativo sobre a produção de um festival como CachoeiraDoc, todos os festivais "de maior notoriedade e continuidade na Bahia ao longo de décadas têm em comum a interrupção das edições", sobretudo pela instabilidade nas políticas públicas para a cultura. Se, por um lado, a dupla de produtores do CachoeiraDoc nos apresenta traços comuns no contexto da Bahia, o pesquisador e crítico Adriano Garrett, em seu texto,[21] evidencia alguns traços singulares do festival no contexto nacional: a relação com a universidade; *o recorte do cinema documental* (pensando no âmbito do nordeste brasileiro); a fundação realizada exclusivamente por mulheres; e a localização fora de uma capital brasileira.

Como falei, escrevo entre a incerteza do amanhã e a gestação coletiva de uma nova edição do festival por vir. Convoquei imagens e memórias a fim de costurar um arranjo dentre tantos outros possíveis. Nesta relação entre traços singulares e comuns, campo e contracampo, encerraria essa parte, esse modesto texto que

---

20 "Percursos e convergências: caminhos de aproximação entre a Jornada de Cinema da Bahia e o CachoeiraDoc".

21 "A falta que me faz: as particularidades do CachoeiraDoc dentro da nova configuração de festivais brasileiros".

me coube, dizendo o seguinte: quem fala CachoeiraDoc diz a cidade de Cachoeira – "E não é qualquer cidade nem é qualquer cinema".[22] Já em seu nome, vida e cinema se nutrem, não se separam. Não são poucas as implicações e responsabilidades desse nome que, mais do que intitular, guia e acolhe. Como nos diz Makota Valdina: "Tem momentos, como esse, em que a gente tem de estar na luta como água. A água vai pingando, pin, pin, pin [...]. Daqui a pouco, você vê que está tudo alagado".[23] Seja no *miudinho* ou no embalo, no fluxo caudaloso ou no insuspeito transcorrer, nas idas e vindas renovadoras, vida longa ao CachoeiraDoc. Certamente, tem algo de água nesse festival e muito de Cachoeira nele.

Referências

CACHOEIRADOC: II Festival de Documentários de Cachoeira. 2. ed. Cachoeira: [*s. n.*], 2011.

CACHOEIRADOC: III Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2012.

CACHOEIRADOC: IV Festival de Documentários de Cachoeira. 4. ed. Cachoeira: [*s. n.*], 2013.

CACHOEIRADOC. *PAUSA (é luta?)*. Cachoeira, 23 de abril de 2018. Facebook: Festival de Documentário de Cachoeira, @docachoeiradoc. Disponível em: https://www.facebook.com/docachoeiradoc/photos/pausa-%C3%A9-lutamarielle-foi-executada-lula-est%C3%A1-presoas-for%C3%A7as-nefastas-se-alastram/1857758404298901/. Acesso em: 21 de out. 2020.

CESAR, Amaranta. *Atravessando a ponte…* In.: CACHOEIRADOC: Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [s. n.], 2010. p. 4 e 5.

CESAR, Amaranta. *Existir e resistir.* In.: CACHOEIRADOC: V Festival de Documentários de Cachoeira. 5. ed. Cachoeira: [*s. n.*], 2014. p. 4 e 5.

22 "É Cachoeira uma cidade antiga projetada para o futuro, uma cidade preenchida pelo desejo de encontrar o mundo e de ser atravessada por ele. E é documentário, um cinema que carrega o peso a leveza do mundo, um cinema impregnado pela vida". (CESAR, 2012, p. 4)

23 "Os terreiros e as imagens", neste livro.

CESAR, Amaranta. *Ver e saber.* In.: CACHOEIRADOC: VI Festival de Documentários de Cachoeira. 6. ed. Cachoeira: [s. n.], 2015. p. 5-7.

CESAR, Amaranta. *Engajamento no Presente, Compromisso com o Futuro.* In.: CACHOEIRADOC: VII Festival de Documentários de Cachoeira. 7. ed. Cachoeira: [s. n.], 2016. p. 6 e 7.

CESAR, Amaranta.*Cachoeira e a pedagogia do tempo: construção e ruína*. In.: CACHOEIRADOC: VIII Festival de Documentários de Cachoeira. 8. ed. Cachoeira: [s. n.], 2017. p. 4-7.

FREITAS, K. *Relatos de uma curadoria provisória*. CachoeriaDoc: Festival Impossível, Curadoria Provisória, 2020. Disponível em: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/>. Acesso em: 21 de outubro de 2020.

MARQUES, Ana Rosa. “O documentário e o desejo”. In.: CACHOEIRADOC: Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n*.], 2010. p. 6 e 7.

MARQUES, Ana Rosa.Por que Navegar. In.: CACHOEIRADOC: IV Festival de Documentários de Cachoeira. 4. ed. Cachoeira: [*s. n*.], 2013. p. 11-13.

Obras audiovisuais:

MONANGAMBÉ. Direção de Sarah Maldoror. Angola: 1968. (14 min.).

TRAVESSIA. Direção de Safira Moreira. Rio de Janeiro: 2017. (5 min.).

PARTE 1

DO CACHOEIRA DOC

Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc

Ana Rosa Marques

Uma das imagens mais emblemáticas do CachoeiraDoc é a foto de uma sessão de cinema em praça pública na qual se destaca uma frondosa árvore. Seus galhos projetam-se na tela e sua sombra acolhe os espectadores. As raízes que a prendem à terra também alteram o nível das pedras que a circundam. Tem algo de árvore no festival. Suas ações, desde que foi criado, fincaram o projeto no Recôncavo. O Recôncavo o nutriu e por ele foi nutrido. O fato de nascer e florescer numa universidade fertilizou o CachoeiraDoc para ser campo de ensino, pesquisa e extensão. Toda árvore que se preze precisa de passarinhos. Os nossos são os estudantes. E é com o foco e a voz deles que contamos uma parte da nossa história, pois com eles contamos para germinar.

Quando iniciamos, em 2010, o cinema mais próximo se situava a 116 quilômetros de distância.[1] O primeiro objetivo era então fazer os filmes aportarem em Cachoeira, expandir a circunscrita rota por onde fluíam e firmar nossa pequena, mas histórica cidade como um lugar em que se celebra o documentário. "O coração do CachoeiraDoc são os filmes", disse uma vez o cineasta Vincent Carelli, referência de luta e vida para o festival. Ao longo de suas oito edições, foram exibidos cerca de 350 filmes dos mais diferentes autores, estilos, temas e origens. Aqui o cinema de grandes mestres, a exemplo de Agnés Varda, Avi Mograbi, Jia Zhang Ke e Eduardo Coutinho conviveu com as obras de cineastas infelizmente menos conhecidos, mas que persistem produzindo imagens e sons, seja no meio da mata ou nas periferias das cidades brasileiras, como o realizador indígena Alberto Alvares e Lincoln Péricles, nascido no Capão Redondo.

---

1 Até aquele momento a cidade não contava com um cinema. O festival acontecia no auditório do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL). Apenas em 2014 foi inaugurado o Cine Theatro Cachoeirano e desde então é onde o evento se realiza.

Foram esses filmes e os debates ensejados por eles que primeiramente conquistaram os estudantes, como Áquila Jamile. A jovem conheceu o festival em sua primeira edição quando ainda morava na distante Vitória da Conquista e depois disso resolveu trocar sua cidade natal por Cachoeira e cursar cinema na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB):

> O Cachoeiradoc foi responsável pelo meu contato inicial com sessões de cinema documentário e discussões sobre o campo. Lembro de ter sido muito tocada pelos filmes *Corumbiara* (2009) de Vincent Carelli e *Atrás da porta* (2010) de Vladimir Seixas. Um sobre povos indígenas, outro sobre povos sem teto e ocupações de prédios públicos abandonados. Ambos com forte apelo social. (ALVES, 2019, p. 15)

Com o tempo, algumas dessas alunas e alunos transitaram da plateia para a produção, a mobilização, a cobertura escrita ou audiovisual, a programação, o Júri Jovem e as oficinas, fazendo do CachoeiraDoc um espaço de formação que também é formado por estudantes. Desde sua segunda edição, alunos de semestres mais avançados vêm participando da equipe de seleção dos filmes e, progressivamente, da curadoria. Só nas mostras competitivas são mais de quatrocentos filmes inscritos a cada ano. Milhares de imagens e sons vêm de diversos cantos do país, produzidos por pessoas das mais diferentes origens e perspectivas. É, portanto, uma oportunidade de conhecer múltiplas formas de ver, pensar, criar e mostrar.

O processo de visionamento, debate, seleção e programação é exaustivo, porém revelador, exige enxergar o potencial de cada obra, relacioná-la às demais e encontrar para ela um lugar e um papel. Com os filmes e discussões entre a equipe curatorial, aprofundamos nossa capacidade de apreender, compreender e discutir sobre cinema, o mundo e nós mesmos. Flora Braga participou dessa experiência durante três anos como curadora:

> Após a difícil escolha, processo que inevitavelmente deixou muitos filmes de grande valor fora do festival, entendi no que na realidade constitui o ato de curar: reunir uma série de filmes de forma que dialoguem e fortaleçam-se entre si em suas potencialidades, daí a importância enorme também da organização dos programas, ação que num espaço de visibilidade e discussão requer tanta sensibilidade quanto consciência com relação ao gesto concreto em que essas escolhas

> consistem [...] Compartilhar e debater as ideias expressas nos filmes fez com que eu compreendesse o que pra mim se tornaria a verdadeira razão de estar cursando Cinema, de querer fazer Cinema e finalmente encontrar um pouco o meu papel nesse cenário. (BRAGA, 2017, p. 11)

Se à nossa tela também chegaram filmes consagrados em outros circuitos, feitos por cineastas reconhecidos, com o passar dos anos fomos arriscando desenhar um perfil curatorial próprio, mais próximo das questões urgentes do nosso tempo e atento às novas vozes discursivas. O professor e pesquisador César Guimarães, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), avalia que o CachoeiraDoc

> Coloca pro cinema a necessidade do cinema ser discutido numa relação com a vida social, ultrapassando um certo universo da crítica, da cinefilia, de uma certa maneira da análise fílmica, de como ela é desenvolvida no âmbito das universidades, no âmbito das nossas pesquisas. (BATE-PAPO..., 2017)

Isso faz com que o festival encontre um lugar "muito singular", diz seu colega da UFMG André Brasil, pois "há uma curadoria que tenta escapar de certos vícios de certas escolhas. Portanto arejada e aberta a novos filmes, novos diretores" (BATE-PAPO..., 2017a). Tal direcionamento exige questionar ou confrontar alguns padrões de valoração já arraigados na academia e no universo da crítica especializada, o que para estudantes como Evandro Freitas revolucionou sua forma de ver e pensar os filmes.

> *O CachoeiraDoc deu uma certa guinada quando me mostrou o cinema também como uma relação. Eu fui reeducando o meu olhar, não apenas para o aspecto formal do filme, mas pensando o cinema relacionado com o mundo. Ver filmes ligados* às *certas urgências do mundo, não que possamos reduzir a experiência que a gente teve na curadoria a categorias, mas foi muito importante encontrar realizadores que não estavam dentro de um circuito já consagrado. Para mim esses filmes representam outra experiência. Talvez porque eles traziam pra gente questões que estamos vivendo, questões tão urgentes da realidade. O CachoeiraDoc foi uma forma de entrar nesse cinema tão contemporâneo.* (Informação verbal)[2]

2 Evandro Freitas, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Feira de Santana, 12 de maio de 2019.

Em 2020, cumprindo uma década de festival e um hiato de dois anos sem realização do evento, o CachoeiraDoc ensaia um novo ciclo, incluindo aí a reformulação de sua equipe curatorial, composta sem as coordenadoras, mas ainda por egressos da UFRB e com a assistência de alunos do curso de Cinema.[3] Assim, se o grupo é oxigenado com a participação de pessoas de outras localidades, perspectivas e histórias de vida, mantém-se a curadoria como um espaço de formação, agora diversificado pelos novos colaboradores. O vínculo com um cinema comprometido com o mundo continua e avança a partir de uma convocação aos curadores para "tramar futuros" com o próprio cinema.

No entanto, o convite inicialmente lançado à equipe curatorial bem como o trabalho dos curadores são fortemente impactados pela chegada e disseminação do coronavírus pelo país. Como ver os filmes quando os olhos testemunham a maior pandemia do século? Diante dos imperativos de isolamento e distanciamento social para controlar o vírus e a doença, como programar um festival marcadamente constituído por encontros e presenças? Como pensar um futuro quando o presente está suspenso?

Provocados pelos questionamentos e circunstâncias, os curadores contribuíram para construir não um festival, mas o que chamamos de "Festival Impossível, Curadoria Provisória", uma experiência com filmes, textos e debates on-line,[4] para pensar/repensar a vida, o cinema e o próprio entendimento da curadoria. O ato de curar, tal como definido por Flora Braga, em 2017, já não dava conta de ser o mesmo no mundo pandêmico de 2020 e ganha novas acepções, como a de cuidar do(s) outro(s) e também de si (com os filmes). Conforme Alex Antônio:

> *Na maioria das vezes, esses filmes acabam nos curando mais do que a gente cura eles, eles terminam curando nossas feridas.* Trindade[5] *me fez refletir como a gente olha para o outro, como a gente cuida do outro quando esse outro está longe de nossa vivência.* [...] *Nessa curadoria fiquei me debatendo com essas questões de que forma a gente olha o outro e a questão da ética da curadoria.* (Informação verbal)[6]

---

3 A equipe curatorial em 2020 foi composta por Álex Antônio, Evelyn Sacramento, Fábio Rodrigues, Kênia Freitas, Otávio Conceição, Patrícia Mourão, Ramayana Lira e Rayanne Layssa.

4 Os textos e debates estão disponíveis em: http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel.

5 Filme selecionado por Alex Antônio para o Festival Impossível, Curadoria Provisória (direção: Rodrigo Meireles).

6 Alex Antônio, 2020.

Para seu colega Otávio Conceição, apesar do contexto atravessado pelo medo, pela angústia e pela espera, essa ação curatorial lhe trouxe algum otimismo em relação ao futuro ao se deparar com filmes que narram as perspectivas de sujeitos apagados ou estereotipados pelas narrativas hegemônicas "O processo de cura vem do entendimento que somos pessoas finitas e que tudo é mutável: a única verdade que persiste é a mudança". (CONCEIÇÃO, 2020)

Se esse modo de pensar o cinema engajado no mundo contribuiu para alimentar sensibilidades de estudantes como Alex e Otávio, também foi nutrida por eles. Alex e Otávio fazem parte do cerca de 83% do alunado declaradamente negro/pardo da UFRB,[7] instituição que desde sua origem adota a política de cotas e desenvolve um programa de auxílio à permanência dos estudantes. Daqui saíram cineastas que hoje figuram entre os principais jovens nomes do cinema negro brasileiro, como Larissa Fulana de Tal, Thamires Vieira, Glenda Nicácio e David Aynan.

A representatividade negra, como também feminina, na curadoria e no júri ajudou a apontar questões e firmar posturas que delinearam os contornos estéticos e políticos do festival, destacando-o entre os demais eventos cinematográficos.[8] Para Martins, o aumento de curadores e curadoras negras, por sua vez, pode contribuir para formar um público mais sensível ao cinema negro.

> Esses curadores podem ajudar a introduzir filmes de realizadores negros na programação dos festivais sem que seja em sessões voltadas especificamente para a questão de raça. Isso faz com que mais e diferentes pessoas assistam aos filmes e também coloca o cinema negro numa outra posição, atentando mais para suas questões fílmicas e não só para o recorte. (MARTINS, 2018)

Assim, diversos realizadores negros têm participado do festival, como Safira Moreira, Yasmin Thainá e Vinícius Silva, com obras que fogem dos clichês das representações da negritude. São presenças que inspiram e encorajam os

---

7 Dados do Perfil dos Estudantes de Graduação publicado em outubro de 2018. Disponível em https://issuu.com/ufrb/docs/portfolio-ufrb-digital

8 Conforme estudo realizado pela pesquisadora Cleissa Regina Martins, "O CachoeiraDoc foi o responsável por grande parte da participação de pretos e pardos, tanto na curadoria geral quanto no corpo de jurados oficial". (MARTINS, 2018)

estudantes a contarem suas histórias de uma maneira muito própria, a exemplo de Erica Sansil. Negra e oriunda do subúrbio carioca, ela se incomodava com a predominância de homens brancos e de classes mais abastadas na condução de narrativas sobre universos que não viviam

> Os jovens negros, moradores de favela, baixa escolaridade, que morriam em decorrência da violência, representavam os jovens que viviam à minha volta, eram os meus amigos, primos e conhecidos. Me assustei ao concluir que nossos corpos negros eram apenas objeto de trabalho de cineastas brancos, de classe média. Neste momento, tive a certeza que eu precisava fazer documentário. Que nosso ponto de vista deveria ser apresentado. (SANSIL, 2017, p. 21)

Erica levou para o seu trabalho de conclusão de curso (TCC) um tema que não só conhecia intensamente como admirava: o baile funk. Em *Esperando o sábado* (14 min, 2017), ela aborda a vivência de algumas funkeiras e suas relações com o preconceito. As personagens compartilham seus espaços de trabalho, seus trajetos e suas diversões. O filme combina dispositivos de encenação e fabulação que estimularam os processos de afirmação das subjetividades das personagens.

Caçula de uma mulher que teve que passar muita roupa para criar os seis filhos sozinha, Erica é a primeira de sua família a ingressar numa universidade. Formada, voltou para perto da mãe no Rio. O seu TCC tornou-se o passaporte para começar a sua inserção no mercado. O curta foi finalizado na produtora de Vladimir Seixas, cineasta que conheceu quando participou do Júri Jovem no CachoeiraDoc, em 2016. Do apoio para a edição do filme veio o convite para trabalhar nas realizações da produtora, com a qual colabora até hoje.

Encontros como o de Erica e Vladimir não foram raros no festival. É possível que o ambiente acolhedor do evento e a reduzida dimensão da cidade favoreçam a aproximação entre as pessoas. São trocas que começam na sala de cinema, continuam nos bares e festas e são retomadas nos cursos ou palestras. Os diálogos entabulados no CachoeiraDoc têm se mostrado proveitosos para anfitriões e visitantes.

Todas as exibições de filmes são seguidas de debates entre público e cineastas com a participação de mediadores. Esses momentos oferecem o acesso a informações e reflexões muito importantes para a formação dos estudantes.

Conhecer o trajeto de criação dos filmes permite-lhes adentrar não apenas no pensamento dos realizadores, mas inteirar-se sobre os desafios, indagações, dilemas e lampejos que esculpem a forma final do filme, questões muito importantes do ponto de vista pedagógico, contudo ainda pouco documentadas e analisadas pelos estudos de cinema no Brasil que se concentram muito mais nos procedimentos e efeitos de uma obra acabada do que nos processos criativos. Ao mesmo tempo, a abertura e o incentivo que se dá para a participação da plateia possibilita que os estudantes exercitem publicamente a análise e a crítica cinematográficas.

A qualidade nos debates também está relacionada à própria experiência do corpo docente e discente da UFRB em diversas atividades de exibição e ao investimento na formação de plateia, entre outros fatores. Em sua última edição, o festival recebeu, na mediação dos debates, a contribuição dos estudantes participantes da curadoria e de pesquisadores ou professores de outras universidades, amplificando o intercâmbio com outras instituições. Mesas, palestras e conferências têm se configurado como espaços importantes para a discussão de ideias e apresentação de pesquisas sobre temas fundamentais na arte, cultura e política do documentário. Nessas atividades, os estudantes entram em contato com os autores que só conheciam pelas obras que viam ou liam em sala de aula.

Outra importante atividade pedagógica é a cobertura audiovisual que, com o passar dos anos, começou a ser coordenada por formandos ou formados no curso de Cinema da UFRB. Os jovens se responsabilizam pela produção e difusão de todas as imagens e sons do evento, o que se configura como um intenso laboratório de práticas de pesquisa, roteiro, filmagem e edição. As vinhetas produzidas por eles e pelo professor do curso Danilo Scaldaferri se tornaram indispensáveis para a divulgação do festival.

Coordenar essa equipe era a única coisa que Laís Lima ainda não tinha feito no evento, quando assumiu a tarefa em 2017. Ela diz que aproveitou tudo o que podia do CachoeiraDoc, foi de lanterninha à curadora e fez todos os cursos, a exemplo do de montagem, ministrado por Marcelo Pedroso. O curso foi fundamental para Laís orientar seus estudos. Ela levou o filme do cineasta pernambucano e o que aprendeu com ele para o seu TCC e aprofundou a reflexão no mestrado realizado na Universidade Federal de São Carlos.

A cada ano o festival convida um especialista de alguma área para ministrar cursos com foco no documentário. Por aqui já passaram, além de Pedroso,

os cineastas Vincent Carelli, Geraldo Sarno, Aly Muritiba, Rafael Urban, Larissa Figueiredo e Ernesto Carvalho; a montadora Cristina Amaral; e os diretores de som Nicolas Hallet e Simone Dourado, entre outros. Com vagas gratuitas, os cursos visam contribuir com a formação continuada de estudantes e profissionais da área e têm atraido pessoas de diversas partes do país.

A imersão afetiva no documentário se inicia na própria graduação em Cinema da UFRB, na qual há pelo menos quatro disciplinas ligadas ao gênero na grade curricular. É na sala de aula que os alunos aprendem a olhar a riqueza da tradição documental e sua constante renovação. Raí Gandra Moreira, que organizou uma mostra de curtas LGBT como projeto de conclusão de curso e participou do festival como membro do Júri Jovem, monitor e realizador, destaca a importância da disciplina em sua formação:

> Neste momento foi possível abrir novas janelas para o pensar e fazer fílmico, descobrindo o documentário como um rico e possível campo cinematográfico, através das suas mais plurais expressões, conteúdos e formas. Sobretudo, as correntes contemporâneas do documentário despertaram em mim um desejo e curiosidade pungente, saciada por meio da pesquisa e realização experimental na área. (MOREIRA, 2016, p. 14)

Além de apresentar bibliografia e filmografia documentais, as disciplinas são espaço para o exercício da práxis. Em 2014, o volume de produção documental dos alunos se intensificou, ganhando uma mostra especial no CachoeiraDoc: a mostra Kékó, termo que em iorubá significa "aquele que estuda". "Consideramos que nossos documentários partilham da urgência de expressão política e subjetiva, são a mensagem e imagem com que seus realizadores ampliam o mundo, compõem a obra, montam a si mesmos", dizem os curadores da mostra, os então estudantes Evandro Freitas, Luara De e Thiago Logasa (2014, p. 59).[9]

Alguns dos filmes produzidos nas disciplinas circularam em diversos festivais e mostras no país, como *CorpoStyleDanceMachine* (Ulisses Arthur, 7 min,

9 A mostra apresentou *Exculturas* (Emerson Santos, 5 min), *Lápis de cor* (Larissa Santos, 13 min), *Não são elogios* (Poliana Costa, 4 min), *No seu giro, corpo leve* (Camila Camila, Letícia Ribeiro e Ohana Sousa, 4 min), o *Fio de Ariadne* (Ary Rosa, 48 min), *Quando Rosa virou azu*l (Raí Gandra, 7 min), *Repúblico* (Jefferson Parreira, Keu Andrade e Raquel Vasconcelos, 16 min), *Sem títulos* (Letícia Ribeiro e Ronne Portela, 3 min).

2017). O curta nasceu de um exercício de sala de aula, foi desenvolvido ao longo do curso e aprofundado em um projeto de pesquisa cujas reflexões teóricas contribuiram para seu amadurecimento. Nele somos apresentados a Tikal, um morador de Cachoeira que anda travestido pela cidade e por conta disso é muitas vezes alvo de deboche. Estreado no CachoeiraDoc, o curta foi apresentado e debatido com o público pelo próprio Tikal que, após o sucesso do filme, passou a levar o catálogo do festival a tiracolo, uma espécie de escudo contra as provocações que ainda ouve. Durante muitos meses, Ulisses pesquisou e conversou com seu personagem em busca de uma estética e uma abordagem que fossem fruto dessa convivência e relação. Para o cineasta, a experiência contribuiu não apenas para sua formação técnica e estética, mas política, e que o ajudou a buscar seu lugar no cinema e no mundo.

Assim, a sala de aula é a porta de entrada para um circuito que o CachoeiraDoc integra, articulando atividades de ensino, pesquisa e extensão, e cuja energia permanece nos alunos para além da conclusão da graduação. São mostras e festivais, filmes ou pós-graduações dos egressos do curso que fazem reverberar em seus projetos e atuação na vida os princípios do que aprenderam e viveram na faculdade, a exemplo de Jessé Patrício, que fundou a Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste,[10] levando na bagagem a experiência adquirida no CachoeiraDoc:

> *Depois da terceira edição, em 2012, do qual participei da curadoria, ali eu tinha certeza absoluta que eu tinha que idealizar um festival de cinema. Só me faltava encontrar um norte.* (Informação verbal)[11]

Extensão: fincar raízes, entrelaçar saberes

Houve alguns dias em que a tela se fez na plateia. Um deles foi na terceira edição do CachoeiraDoc, em 2012. Projetávamos *A Batalha do Passinho*, de Emílio Domingos, longa sobre a história de um estilo de dança que cresceu nas favelas cariocas e a trajetória dos jovens dançarinos. Quando o filme terminou, pareceu

---

10 A Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste acontece em Feira de Santana (Bahia) e é realizada anualmente desde 2018.

11 Jessé Patrício, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Feira de Santana, 8 de maio de 2019.

não ter acabado, continuou vibrando no corpo do pequeno Alderivo e nos olhos dos demais presentes que contemplavam os movimentos dançantes do menino de Maragogipe recém-chegado em Cachoeira.

> *Sempre gostei muito de dançar. O filme teve muita influência sobre mim. Aquela galera que veio da favela, que tem meu modo de falar. Fui depois correndo pro computador pesquisar quem era Cebolinha, os caras do Passinho.* (Informação verbal)[12]

Era a primeira vez que entrava numa sala de cinema, mas não seria a última. Continuou frequentando o festival e outros eventos do CAHL, onde ficam os cursos da UFRB em Cachoeira.[13] Hoje faz parte do Cineclube Mario Gusmão, além do grupo de dança de *hip-hop* da cidade e sorri quando diz que já se inscreveu no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) para o curso de Cinema.

Alderivo cresceu entre as salas e as atividades do CAHL. Aqui chegou porque fez amizades com os estudantes e se sentiu acolhido. Uma história de encontro em claro contraste com as narrativas que caricaturizam as universidades brasileiras como espaços distantes dos interesses e afetos da comunidade. Sobre essas instituições paira o estigma, atualmente alimentado por propósitos políticos de defenestrar a educação superior, do castelo que esconde saberes e serviços indisponíveis e ininteligíveis para fora do mundo acadêmico. Criada em 2005, a UFRB já nasceu com a missão de combater essa imagem, abrindo-se à cultura, à história e aos valores do povo do Recôncavo. Seu perfil extensionista é fortemente cultivado e comprometido em debater e refletir sobre as necessidades e interesses locais, além de afirmar e desenvolver as potencialidades da região a partir de diversos projetos, programas e atividades voltadas para e com a comunidade.

Em 2019 os projetos de cinema correspondiam a 60% das atividades de extensão do CAHL financiadas pelo programa de bolsas da universidade.[14] São grupos de estudos abertos para a comunidade, cineclubes ou filmes realizados colaborativamente. Frequentemente os projetos são desenvolvidos não apenas

---

12 Alderivo Amorim, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Cachoeira, 25 de maio de 2019.

13 A UFRB tem uma estrutura multicampi espalhada nas cidades do Recôncavo: Cruz das Almas, Amargosa, Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro e Cachoeira.

14 Dados relativos ao Edital 2019.1 do Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária (Pibex) que contemplou o projeto de pesquisa e extensão Cineclube Mário Gusmão, Grupo de Análises e Práticas Fotográficas: Ciclo Grandes Diretores de Fotografia do Brasil e Cine-Griô.

por professores e alunos do curso, como também de outras áreas, a exemplo de sociologia, que usam o cinema como objeto de reflexão ou intervenção.

O CachoeiraDoc é um dos mais duradouros projetos de extensão do CAHL e foi concebido para atrair tanto a comunidade local, quanto a nacional, articulando-as. Além da programação de cinema, aberta e gratuita, ampliada com exibições nos bairros e mostras ou sessões especiais, experimentamos diversas estratégias de atração e aproximação como cursos, shows, festas e apresentações artísticas. Quase todas as aberturas do evento se deram em praças públicas, sob a luz da lua e ao abrigo das árvores, refrescadas pela brisa do rio Paraguassu. Era com filmes, caruru e música que iniciavámos os trabalhos do festival. Conversando, dançando, comendo ou bebendo e especialmente vendo e discutindo os filmes, as pessoas da cidade e visitantes trocavam ideias e experiências.

Considerando as dificuldades de produzir um evento desse porte em uma região que carece de serviços e estrutura, estradas confiáveis, comunicação e transporte de qualidade, houve momentos em que os produtores sentiram-se numa espécie de gincana, como recorda Thamires Vieira, aluna que atuou na função de mobilizadora em algumas edições do festival. Ela também lembra da sessão da *Batalha do Passinho* que se tornou histórica para ela por outros motivos

> *Lembro da sessão do filme* A Batalha do Passinho *onde a mobilização foi feita com os estudantes da rede municipal e neste dia chegariam ônibus de um dos quilombos. Faltava pouco tempo para sessão, quando recebi uma ligação que o ônibus não chegaria, pois havia quebrado no caminho... A comunicação era bem precária naquela região e não conseguia avisar a nenhum responsável do problema. Foi então que convenci outro motorista a fazer a viagem e fui com ele buscar aquelas pessoas* [professores e estudantes]. *Chegando lá fui recebida com festa, foi incrível... Todos ansiosos para participar e não chegar a sessão nunca foi uma possibilidade para eles... Esse dia, ter mobilizado essa galera que estava comprometida a fazer parte, foi sensacional!* (Informação verbal)[15]

Embora com diversos desafios, hoje observamos uma maior participação dos moradores no evento e isso se deve também a um intenso trabalho para formação de plateia. Clarissa Brandão, egressa do curso e produtora local em 2016

15 Thamires Vieira, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador, 27 de maio de 2019.

e 2017, acredita que as dificuldades de mobilização estão muito relacionadas à ausência de educação para a arte em geral:

> *As pessoas estão familiarizadas com um certo repertório e não sabem que outros existem. Por isso às vezes não tem interesse nem em entrar no cinema.* (Informação verbal)[16]

Dessa maneira, atuar junto às escolas é fundamental para contribuir para a criação de uma cultura cinematográfica na região. São mostras ou sessões voltadas para esse público, com um trabalho de mediação especial, além de projetos e cursos para os corpos docente e discente da rede pública. Em 2010, por exemplo, professores do ensino fundamental e médio participaram do curso de metodologia do uso do audiovisual em sala de aula.[17]

Para os estudantes das escolas, o festival promove a cada edição uma oficina de *webdoc* na qual são produzidos pequenos documentários compartilháveis pela internet. A oficina, que inclui uma sensibilização para o audiovisual, orientações técnicas e estéticas do uso de equipamentos e práticas de realização, é ministrada por alunos do curso de Cinema integrantes do Grupo de Estudos e Práticas no Documentário. Um dos ministrantes, Evandro Freitas, relata que ao conversar com a turma para mapear o seu repertório cinematográfico, ouviu que o documentário era um filme "chato" porque "as pessoas só ficam falando, não há interpretação" (FREITAS, 2015, p. 8). Foi dessa resistência inicial que Evandro e seu colega Thiago Logasa encontraram os caminhos para espantar o "cheiro de tédio e poeira" muitas vezes associado ao documentário e seguirem com a atividade, não só tentando trazer outras referências de filmes, mas partindo da própria realidade dos alunos para pensar e produzir obras que apresentassem temas e modos de fazer mais próximos de seus interesses ou preocupações. Disso nasceu *Webfaixa*, curta que aborda e intervém no trânsito de Cachoeira, considerado pelos estudantes como um dos principais problemas da cidade.[18]

Concebidos e produzidos coletivamente, os curtas são exibidos na programação do festival. Para os estudantes das escolas, é o momento de criarem suas

---

16 Clarissa Brandão, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/São Félix, 29 de maio de 2019.

17 Ministrado pela parceria com a Oi Kabum Escola de Arte e Tecnologia.

18 Disponível em: https://vimeo.com/106638431.

próprias histórias, verem seus discursos projetados na tela e serem reconhecidos como produtores de arte e cultura em companhia de seus familiares, amigos e vizinhos. Para a universidade, é uma via de estreitar relações com a comunidade, aprender e valorizar outros saberes. E para os estudantes de Cinema, um exercício pedagógico que desafia seu conhecimento pré-constituído na área e os impulsiona a pesquisar e testar metodologias de ensino e aprendizagem.

Não é à toa que muitos dos alunos que ministraram as oficinas hoje atuam em atividades artísticas e pedagógicas para a comunidade. Da experiência com o CachoeiraDoc levam o método de aprender e fazer junto, de se abrir aos saberes e questões do outro. Thiago Logasa, hoje técnico audiovisual na Universidade Federal do Oeste da Bahia acredita que

> *Esta experiência foi incrível do ponto de vista da formação, pois, a partir dela eu pude compreender e desenvolver um método de trabalhar a linguagem audiovisual em pouco tempo com resultados práticos significativos. E isso acabou se desdobrando em muitas outras oficinas que ministrei posteriormente para diversos grupos e comunidades, desde turmas com adolescentes com idade máxima de 16 anos até turmas apenas com professores universitários com mestrado e doutorado.* (Informação verbal)[19]

Parceiro de Thiago em diversos trabalhos durante a graduação, Evandro também seguiu ligado à universidade. Nos projetos de extensão da UFRB dos quais participa como técnico, ele experimenta com diversos grupos formas de criação coletiva através do audiovisual. Das mulheres quilombolas do Iguape aos jovens do Acupe e Saubara, passando pelos homens do Movimento Sem Terra, Evandro vive de perto a questão da alteridade:

> *Esses projetos mostram que também podemos compartilhar sensibilidades, esse momento de encontro que a câmera possibilita mobiliza outras formas de si.* (Informação verbal)[20]

---

19 Thiago Logasa, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Santa Maria da Vitória, 15 de maio de 2019.

20 Evandro Freitas, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Feira de Santana, 12 de maio de 2019.

Diego Jesus, um dos primeiros oficineiros de *webdoc*, atualmente é doutorando da University of Texas. Antes disso coordenou um projeto em formação audiovisual com moradores da favela da Maré, no Rio de Janeiro.[21] Ele atribui seu papel no projeto à preparação que teve no CachoeiraDoc nas mais diversas funções.

> *A ECOM – Escola de Cinema Olhares da Maré, desenvolvida desde 2014 pela ONG Redes da Maré, não seria possível se na minha trajetória não houvesse a intervenção do CachoeiraDoc com o exercício de afirmação do cinema como um dispositivo de intervenção política no mundo: o ressoar da 'voz das margens', dos grupos marginalizados, dos 'filhos' da redemocratização do país, como eu, então em evidência, e, finalmente, autores e replicadores de discursos até então invisibilizados pela História*. (Informação verbal)[22]

Alguns anos antes, Diego já havia experimentado o cinema como um instrumento de afirmação de grupos marginalizados ou invisibilizados. Em 2010, participou de um projeto da UFRB no Iguape, zona rural de Cachoeira, organizado pelas mesmas coordenadoras do CachoeiraDoc, que visava o desenvolvimento de documentários de autorrepresentação.[23]

Quase uma década depois, ele encontrou por acaso Jeff, um dos adolescentes com quem trabalhou no projeto. O jovem agora estuda na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, e estava se preparando para uma caravana de estudantes que ia à Brasília em defesa dos direitos quilombolas e indígenas ameaçados pelos cortes do governo. Aos olhos de Diego, aquele filho do Iguape parecia um espelho. Assim como ele, acredita na universidade para a realização de sonhos e iria engrossar a luta contra os que querem impedir a consolidação desse direito:

> *Eles* [os golpistas] *pensam que nos venceram. Estão, na verdade, mais encrencados do que nunca*. (Informação verbal)[24]

---

21 Em 2019/2020, Diego também foi o primeiro egresso a ocupar a função de professor substituto no curso de Cinema da UFRB.

22 Diego Jesus, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Rio de Janeiro, 22 de maio de 2019.

23 O projeto de extensão "Registros da história e da memória familiar das comunidades tradicionais do Recôncavo da Bahia" foi premiado pelo edital do Programa de Extensão Universitária (Proext), do Ministério da Educaçao (MEC), e tinha uma equipe multidisciplinar coordenada pelas professoras de Cinema Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques e pela professora do curso de História Isabel Reis. O projeto teve por objetivo documentar o patrimônio cultural das comunidades negras tradicionais do Vale do Iguape, fomentando a produção de autorrepresentações, através do cinema e audiovisual.

24 Diego Jesus, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Rio de Janeiro, 22 de maio de 2019.

Para além do momento do festival, durante o ano desenvolvemos outros projetos extensionistas para estimular e difundir o gosto, a percepção, a reflexão sobre o cinema e incentivar a sua prática. Buscamos atuar, especialmente nas escolas, de modo a pensar e experimentar ações a fim de contribuir para a formação de espectadores mais ativos e fomentar uma educação preocupada com a expressão audiovisual voltada para o desenvolvimento artístico, afetivo e intelectual dos estudantes. Para a professora da UFRB e pesquisadora de cinema e educação Ana Paula Nunes, no Brasil

> A parceria entre cinema e educação nunca esteve tão em alta como atualmente, em que há uma grande reconfiguração do tripé produção, distribuição e exibição no campo cinematográfico, cada vez mais legitimando processos colaborativos, e favorecendo os deslocamentos entre quadro-tela do cinema/vídeo e o quadro negro da sala de aula. (NUNES, 2012, p. 883)

Hoje o aluno criado num ambiente formado pela TV, cinema, videogames, internet etc. já chega na escola familiarizado com o universo audiovisual. Daí a importância de se aproximar e dialogar de maneira criativa e qualificada com essa nova realidade, conforme apontam teóricos como Barbero (2001) sobre a necessidade do "ensinar a ver" diante do turbilhão de imagens e sons que fazem parte do cotidiano.

Nossos estudantes foram pesquisando e experimentando estratégias, sem pretender apresentar fórmulas prontas, para demonstrar o potencial mobilizador das imagens e sons, tanto para os professores quanto para os alunos das escolas. Para Thiago, que foi bolsista de um desses projetos,[25] ao lado de Cirlla Machado como voluntária, a saída foi buscar associar as atividades de audiovisual aos conteúdos das disciplinas de história e geografia e assim criar um compromisso dos responsáveis por elas. Juntos debateram filmes e produziram um curta.

Já no projeto desenvolvido por Fábio Rodrigues,[26] os professores se esquivaram de participar. Ao seu ver, isso terminou favorecendo uma entrega maior

---

25 Coordenado pela professora Ana Rosa Marques, o projeto chamava-se: Formação audiovisual de comunidades escolares do Recôncavo Baiano (2014).

26 Coordenado pela professora Amaranta Cesar, o projeto chamava-se: Documentário nas escolas: formação em leitura e montagem de imagens da realidade sócio-política brasileira nas comunidades escolares de Cachoeira e São Félix (2016).

dos alunos em relação às atividades, por estas terem como tema a sexualidade, algo que descobriu ser um tabu na escola, mas muito urgente na vida daqueles jovens. No auditório da escola, ele exibia curtas-metragens para disparar uma experiência que desembocasse na criação conjunta de algum objeto, como fotos, sons, desenhos.

> *Os filmes eram a possibilidade de vazão de alguma coisa que a sala de aula prendia. Era inevitável que as experiências individuais dolorosas aparecessem* [...]. *Eu chegava em casa exausto, não era só o cinema, era pensar como lidar com o outro, com aquilo que os filmes convocavam*. (Informação verbal)[27]

O que mais surpreende na análise dos relatórios desses projetos é a disposição dos estudantes da UFRB, apesar das adversidades enfrentadas, especialmente no que tange à falta de recursos da própria universidade e ao sucateamento das escolas. Sendo assim, eles tinham que se deslocar a pé, carregando equipamentos e materiais e lá encontravam espaços sem estrutura física e humana para apoiar a atividade.

Visando fomentar a concepção e desenvolvimento de mais ações de extensão, em 2017 o CachoeiraDoc lançou um edital, com recursos próprios, para seleção de projetos de sensibilização e formação de público para o festival. Um dos desafios era a articulação com as diversas instituições, pessoas ou espaços que já desenvolvessem atividades na área artística, social ou educacional na região.

Aberto a propostas de alunos, professores e técnicos do CAHL, o resultado comprovou que o gérmen do interesse extensionista já havia se disseminado entre os estudantes: a maior parte dos projetos inscritos era de autoria deles. Muitos tinham caráter transdisciplinar, a exemplo de uma das propostas executadas, o projeto Formador Social, que reuniu alunos de Cinema e Serviço Social para, através do audiovisual, pensar as questões vividas por mulheres em situação de vulnerabilidade social.[28]

No projeto Cinema e Vizinhança, três estudantes incorporam uma jovem enfermeira à equipe e juntos percorrem as ruas de Cachoeira e São Félix, entrando

---

27 Fábio Rodrigues, entrevista concedida a Ana Rosa Marques, Salvador/Belo Horizonte, 4 de maio de 2019.

28 O projeto foi realizado pelos estudantes do CAHL Erick Lawrence, Gleice Daiana Cruz do Amor Divino Rocha, Maria Clara Arbex e Mariana Brandão Gonçalves Pereira.

em lanchonete, casa ou terreiro para experimentar, ver e falar de cinema com os donos dos espaços.[29] São os filmes e o bate-papo acompanhado por alguns petiscos após a exibição que transformam esses jovens "forasteiros" em vizinhos. Outra mudança ocorre nesse encontro também. Não são mais as pessoas que vão ao cinema para assistir a um filme que esteja disponível no horário determinado. No interior de sua casa, elas escolhem qual o filme querem ver no acervo dos estudantes e definem o horário e o lugar para instalar o projetor. Estudantes e donos ou donas da casa costuram juntos uma tela, crianças interagem com o filme, dançando, e é com esse espírito de liberdade que dona Edinéia, uma das anfitriãs do projeto, explicou melhor do que ninguém o que é classificação indicativa no cinema. Entre a universidade e a comunidade as relações de poder e de saber são tensionadas e redesenhadas. Para Olívia Barcellos, idealizadora do projeto

> Consideramos que um espectador da comunidade local na condição de anfitrião – que é em primeira instância sua condição neste contexto – pode receber a atividade cultural trazida pela comunidade universitária desde um lugar de sua pertença e não como um visitante, um estrangeiro em sua própria terra. De modo que encontrando seu pertencimento em relação àquela atividade, poderá lidar com as ideias de representação dessa prática com maior autonomia e, consequentemente trazer uma contribuição mais relevante para a integração cultural pretendida (BARCELLOS, 2017).

Mais do que proporcionar uma interação social, a extensão universitária vai se complexificando com as potencialidades desse encontros. Comunidade acadêmica e comunidade local convivem e trocam experiências e conhecimento. Como relembra Fábio Rodrigues: o menino, que nunca tinha visto uma câmera profissional na vida, aprende a contar suas histórias em filmes. A dona de casa, que antes não acreditava que o cinema era um lugar para ela, debate os filmes com o entusiasmo típico de novas descobertas.

Professores e estudantes aprendem outros saberes ao se integrarem com essas pessoas que também sabem ensinar sobre o mundo e a vida, e que há muitas gerações já dominavam ciências tão sofisticadas como a musicalidade do samba

---

29 O projeto foi proposto pela estudante Olívia Barcellos e executada pela enfermeira Fernanda Nascimento e pelos estudantes do CAHL Fábio Rodrigues, Michel Santos e Álex Antônio.

de roda, a cura das plantas, o sabor da culinária e o poder da espiritualidade do Recôncavo. E assim aprendemos para ensinar aos nossos camaradas.

Referências

ALVES, Áquila Jamille Araújo. *Pouso autorizado*. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2019.

BARBERO, Jesús Martín; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac SP, 2001. 184 p.

BARCELLOS, Olívia. *Projeto cinema em vizinhança*. Cachoeira: [*s. n.*], 2017.

BATE-PAPO César Guimarães. . [*S. l.*: *s. n.*], 2017b. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Cachoeira Doc. Disponível em: https://youtu.be/uNEc4b_CTWo. Acesso em: 21 set. 2020.

BATE-PAPO com André Brasil. [*S. l.*: *s. n.*], 2017a. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Cachoeira Doc. Disponível em: https://youtu.be/QtV-L8xCsDQ. Acesso em: 21 set. 2020.

BOSS, Sérgio Luiz Bragatto (org.). *Extensão universitária na UFRB*. Cruz das Almas:UFRB, 2018.

BRAGA, Flora. *Se a tia deixasse*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2017.

CONCEIÇÃO, Otávio. Participação na conversa on line com curadores, realizada em 31/05/2020. Disponível em http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/

FREITAS, Evandro. *O corpo e a mise-en-scène em* A vizinhança do tigre. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2015.

FREITAS, Evandro; DE, Luara; LOGASA, Thiago. Mostra Kékó: cinema e vida em curso. *In*: CACHOEIRADOC: V Festival de documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2014. p. 59.

MARTINS, Cleissa. [Entrevista cedida a] Juliana Domingos de Lima. Os números de raça e gênero entre curadores e jurados no cinema brasileiro. *Nexo*, São Paulo, 10 jun. 2018. Disponível em: https://bit.ly/3kGujK2. Acesso em: 1 maio 2019.

MOREIRA, Raí Gandra. *Mostra de curtas LGBT*: curadoria e análise: a presença e representação da personagem LGBT no cinema. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016.

NUNES, Ana Paula. Educação do olhar: comunicação e expressão artística. *In*: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita (org.). *Avanca-Cinema 2012*: Conferência Internacional Cinema: arte, tecnologia, comunicação. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2012. v. 1, p. 881-887.

SANSIL, Erica. *Esperando o sábado*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2017.

A falta que me faz: as particularidades do CachoeiraDoc dentro da nova configuração de festivais brasileiros

Adriano Ramalho Garrett

Em 2009, um ano antes da criação do CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira, foram realizados 243 festivais de cinema com proposta de periodicidade regular no Brasil, segundo levantamento do Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais Brasileiros (também conhecido apenas como Fórum dos Festivais). Em 1999, esse número era de apenas 38 eventos. Ou seja: em uma década, houve um aumento de mais de 500% nessa estatística. (LEAL; MATTOS, 2011, p. 22)

Esse *boom* dos festivais brasileiros tem como motivo mais evidente o grande crescimento da produção cinematográfica do país tanto em números absolutos quanto em termos de diversidade (geográfica, estética, temática, social, racial/étnica e/ou de gênero).

Se tomarmos como exemplo o mais antigo evento do tipo no Brasil, o Festival de Brasília, no ano 2000 o número de 22 longas submetidos à comissão de seleção era apontado como um recorde pela imprensa. (FESTIVAL..., 2000) Tal dado saltou para 36 em 2010 e chegou a 150 longas-metragens inscritos em 2018.Com os curtas-metragens a situação é semelhante. Se nos anos 1990 era possível que um único evento – o Curta Kinoforum: Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo – exibisse em algumas de suas primeiras edições todos os filmes do formato produzidos no Brasil no período de um ano (CARVALHOSA, 2014), hoje em dia isso seria inviável, pois centenas de curtas são submetidos aos principais festivais a cada ano (em 2019, o Curta Kinoforum recebeu 704 inscrições de curtas-metragens brasileiros).

Entre os fatores definidores para esse cenário em transformação estão o barateamento dos processos de produção e pós-produção – decorrente do predomínio da tecnologia digital ante a analógica –; a criação da Agência Nacional do

Cinema (Ancine), em 2001; o aumento e a descentralização de recursos públicos destinados à atividade cinematográfica (por meio de editais ou leis de incentivo); e o crescimento, também acompanhado de uma descentralização, da oferta de cursos de formação, tanto universitários quanto de especialização.

Sobre o último aspecto, é possível destacar a criação de cursos de graduação em Cinema e Audiovisual em universidades públicas como a Universidade Estadual do Paraná (Unespar), iniciado em 2005; a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2005; a Universidade Estadual de Goiás (UEG), em 2006; a Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2007;[1] a Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em 2007;[2] a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em 2008; a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 2009; a Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em 2010; e a Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2010.Os cursos federais surgem em um contexto de expansão e descentralização dessas universidades pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010). Entre as instituições citadas, a única criada nos anos 2000 foi a UFRB, que surgiu em 2005 com sede na cidade de Cruz das Almas e unidades nos municípios de Amargosa, Cachoeira, Feira de Santana, Santo Amaro e Santo Antônio de Jesus. A criação do curso de Cinema e Audiovisual no Recôncavo da Bahia demandou, por isso, um pensamento não só sobre essa graduação específica, mas sobre o modelo de universidade que começava a ser implantado naquele local.

Entre os festivais de cinema criados e estabelecidos, com destaque no cenário brasileiro a partir dos anos 2000, a particularidade inicial do CachoeiraDoc é justamente ser o único desse grupo a possuir uma relação umbilical com uma universidade local, algo ilustrado pelo fato de o núcleo conceitual do evento ter sido formado em todas as suas edições por professoras da UFRB: Amaranta Cesar (idealizadora, coordenadora e uma das curadoras) e Ana Rosa Marques (coordenadora e uma das curadoras).

---

1 O curso de Cinema da UFF foi criado em 1968 por Nelson Pereira dos Santos. Contudo, houve uma reformulação completa do currículo em 2005, a qual resultou na criação do curso de Cinema e Audiovisual em 2007. Um ano depois ele passou a ter coordenação própria, distanciando-se do currículo da Comunicação Social.

2 O curso surgiu com o nome de Cinema e Animação em 2007 e formou três gerações de egressos. Depois disso foi desmembrado em dois: bacharelado em Cinema de Animação (2010) e bacharelado em Cinema e Audiovisual (2011).

Por conta de questões de infraestrutura, as quatro primeiras edições do CachoeiraDoc concentraram suas exibições em espaços dentro do campus universitário, mas a preocupação relativa à formação dos alunos do curso de Cinema e Audiovisual nunca restringiu o evento ao ambiente acadêmico – desde a sua gênese, havia o desejo de se inserir no circuito nacional de festivais. A partir da quinta edição, com a reinauguração do Cine Theatro Cachoeirano, foi ali que passou a ocorrer a grande maioria das sessões do festival.

Uma das marcas do CachoeiraDoc desde seu início é uma conceituação clara, o que resultou em uma estrutura de programação que se repetiu até a sua edição presencial mais recente, em 2017. Fazem parte dessa estrutura mostras competitivas de longas e curtas-metragens brasileiros, oficinas, ciclos de conferências, conversas com realizadores e mostras especiais.

Outro ponto bem demarcado é a forma de lidar com o conceito de documentário. Como conta Amaranta Cesar,

> o CachoeiraDoc é irmanado e nasce muito inspirado no forumdoc.bh,[3] [...] que tem pensado o documentário como esse terreno expandido, mas o tempo todo friccionado e provocado pelo real, e que não perde esse engajamento, ainda que invente formas que sejam diversas, inventivas, e muito próximas inclusive da ficção. [...] Acho que o documentário é um campo fértil porque ele está o tempo inteiro se reinventando. (CESAR, 2017a)

Tal visão é diferente daquela apresentada por um evento como o É Tudo Verdade (ETV), mais antigo festival de documentários do país, que apresenta em sua programação uma concepção menos porosa e mais conservadora sobre o tema. Isso justifica, por exemplo, que alguns dos primeiros trabalhos do cineasta Adirley Queirós (*Rap, o canto da Ceilândia* e *Fora de campo*) tenham sido exibidos no ETV, mas que a fabulação proposta por seus longas (*A cidade é uma só?*, *Branco sai preto fica* e *Era uma vez Brasília*) a partir de elementos do real os colocasse fora do escopo curatorial daquele festival, algo que difere das visões do CachoeiraDoc e do forumdoc.bh.

---

3 Festival do Filme Documentário e Etnográfico, realizado em Belo Horizonte desde 1997. O evento, assim como o CachoeiraDoc, guarda relação íntima com o campo acadêmico, tendo participação de docentes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na idealização e curadoria.

Os festivais como agentes da identidade e da estabilidade cultural

Na carta de criação do Fórum dos Festivais, escrita em 2000, explica-se que a entidade nasceu com o objetivo de

> fortalecer o circuito brasileiro de eventos audiovisuais, lutar pela melhoria das suas condições de viabilidade, estimular a busca pela excelência na execução de projetos, promover ações de divulgação da importância dos festivais e interagir com todos os segmentos da chamada cadeia produtiva audiovisual. (LEAL, MATTOS, 2007, p. 8)

As expressões “condições de viabilidade”, “execução de projetos”, “ações de divulgação” e “cadeia produtiva audiovisual” servem para ilustrar como o crescimento expressivo de festivais cinematográficos brasileiros a partir dos anos 2000 também está associado ao entendimento deles como um (bom) negócio. Afinal, além de apoiar a cultura, a realização desses eventos, usualmente feita com patrocínios estatais e/ou privados, estimula o turismo e movimenta a economia das cidades e regiões em que os festivais ocorrem.

Entre as centenas de eventos criados, porém, só um grupo bem menor conseguiu atingir repercussão e validação por meio da crítica, de veículos jornalísticos, da academia e/ou do próprio grupo de cineastas.

Para pensar sobre isso é importante deslocar o olhar para além do campo do cinema. Afinal, a produção cinematográfica nunca antes tão volumosa se insere em um contexto global de aumento exponencial na velocidade das inovações técnicas, científicas e culturais. Sobre esse tema, o filósofo alemão Hermann Lübbe escreveu que:

> Complementarmente à taxa de inovação aumenta o montante de relíquias históricas e assim, ao mesmo tempo, a quantidade dos bens culturais que para se manterem compreensíveis ou voltarem a ser compreendidos demandam uma explicação especial do ponto de vista metodológico – ou seja, uma explicação histórica. (LÜBBE, 2016, p. 295)

Nas palavras de Andreas Huyssen, outro filósofo alemão que pesquisa as relações entre cultura, memória e história,

> o argumento de Lübbe sobre a contração da extensão do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando-os num espaço sincrônico em expansão, mais fraca a sua autocoesão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos. (HUYSSEN, 2000, p. 28)

Tomando essas noções estabelecidas por Huyssen, é possível reivindicar para alguns festivais de cinema o papel de agentes da "estabilidade cultural" e da "identidade cultural". Afinal, se a existência histórica dos filmes sempre foi em boa medida uma construção da crítica e das curadorias de festivais, no contexto atual, de grande aumento quantitativo da produção audiovisual brasileira, isso ganhou contornos e dimensões novas.

Nova configuração

Na primeira década dos anos 2000 se consolidou uma percepção de que os festivais considerados tradicionais (Festival do Rio, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Festival de Gramado e Festival de Brasília) não conseguiam abarcar boa parte da nova produção que estava surgindo no Brasil, devido a um misto de falta de espaço em grade e incompatibilidade conceitual. Isso foi uma motivação central para a criação de novas seções competitivas e novos festivais de cinema.

Entre os eventos precursores desse novo grupo de festivais, vale destacar a Mostra do Filme Livre (MFL), criada em 2002 no Rio de Janeiro, e o Cine Esquema Novo (CEN), que teve a primeira edição em 2003, em Porto Alegre – ambos realizados até hoje. A MFL se diferenciou por apresentar em seus catálogos textos escritos por membros da equipe de curadoria apresentando um panorama conceitual de cada edição e por propor uma ideia ("filme livre") que se desvencilhava da noção simplória de que os "melhores filmes" eram selecionados. (IKEDA, 2018, p. 113) O CEN, por sua vez, "era quase uma oposição simbólica à diluição que o Festival de Gramado parecia representar", e tinha como maior particularidade a "destruição das divisões formais entre registro documental e ficção, entre filme-vídeo-digital em prol da experiência fílmica". (ÁVILA, 2018, p. 160)

Todavia, inclusive por aspectos econômicos/estruturais, a precursora mais bem-sucedida (principalmente em termos de repercussão crítica e jornalística) dentro desse contexto de reconfiguração dos festivais brasileiros foi a Mostra

Aurora, seção competitiva da Mostra de Cinema de Tiradentes que reúne filmes de cineastas em início de carreira em longas-metragens, criada no ano de 2008. Idealizada pelo crítico e professor Cleber Eduardo, que assumiu a curadoria de longas do evento mineiro um ano antes, a Aurora parte de um entendimento de Cleber a respeito dos filmes inscritos:

> [...] o que me chamou atenção foi que parte desses filmes eram trabalhos que eu não via em nenhum outro festival... tipos de filme. Muito baratos, às vezes [feitos] sem edital, com modos de produção completamente diferentes do que estava sendo colocado como modo de produção a ser seguido no Brasil – profissional, que tem uma cadeia toda de processos, desenvolvimento do roteiro, inscrições em laboratórios, participações em editais –, toda uma cadeia previsível e ao mesmo tempo já oficial. (EDUARDO, 2017)

Diferentemente do caso de Tiradentes, outros eventos de renome que surgiram em um período semelhante são realizados em capitais brasileiras e reúnem em comum o fato de terem sido fundados por profissionais (diretores/produtores) da nova geração do cinema brasileiro e trazerem o pensamento de que os festivais que existiam nas suas respectivas cidades eram insuficientes para abarcar a multiplicidade da produção que vinha sendo realizada.

Isso é apontado pela carta de fundação da Semana dos Realizadores:

> [...] a verdadeira explosão das tecnologias de produção e difusão de imagens fez com que os festivais do Brasil e do mundo inteiro se vissem inundados por filmes inscritos [...] O fato resultante é que nem aquele que tem sido considerado o maior festival de cinema do Brasil [Festival do Rio] tem mais a possibilidade de dar conta desta verdadeira imensidão daquilo que se produz em audiovisual hoje no país. É com esta constatação, acima de todas, que nasce esta I Semana dos Realizadores. (VALENTE et al., 2009)

Fazem parte deste grupo de festivais, além da Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro – fundada por Eduardo Valente, Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kléber Mendonça Filho, Lis Kogan e Marina Meliande em 2009) e do já citado CEN, eventos como o Janela Internacional de Cinema (Recife,

fundado por Emilie Lesclaux e Kleber Mendonça Filho em 2008), o Olhar de Cinema (Curitiba, fundado por Aly Muritiba, Antônio Junior e Marisa Merlo em 2012) e o Fronteira (Goiânia, fundado por Marcela e Henrique Borela em 2014).

O CachoeiraDoc compartilha com esses festivais um interesse marcante por filmes de cineastas que começaram a produzir nos anos 2000 e que apontavam para uma promissora continuidade de carreira (casos de Camilo Cavalcante, Daniel Lisboa, Gabriel Mascaro, Marcelo Caetano, Marcelo Pedroso, Marília Rocha e Maya Da-Rin, para citar apenas nomes que exibiram filmes na primeira edição do festival do Recôncavo Baiano).

Por outro lado, há fatores de diferenciação, dentre os quais é possível destacar: a já levantada relação com o curso universitário; o recorte do cinema documental (algo que não havia em nenhum outro evento no Nordeste brasileiro); a fundação realizada exclusivamente por mulheres; e a localização fora de uma capital brasileira (o que fez com que o evento não surgisse a partir de um descontentamento com o cenário de festivais locais, mas da constatação de que esses espaços não existiam na cidade).

Com relação à Mostra de Cinema de Tiradentes, o CachoeiraDoc tem em comum a localização no interior, em municípios pouco populosos, o que mobiliza as cidades e gera espaços de convivência entre os frequentadores. Todavia, há diferenças notáveis, como essas elencadas por Amaranta Cesar:

> Cachoeira é uma cidade de uma herança escravocrata e colonial que não é a herança mineira. É uma herança que deixou mais destruição do que patrimônio. Então essas realidades geram engajamentos diferentes com as cidades. Materialmente também é diferente. A gente realmente é um festival que está na periferia da periferia, em termos orçamentários, em termos geográficos, o que dá engajamentos diferentes. Do mesmo jeito que a incapacidade de definir o que é documentário é aparentemente uma fragilidade, mas no final das contas é também um lugar de força, de potência, acho que talvez a precariedade material da cidade, ou uma estrutura por criar, também gera um engajamento outro, desafiador para todo mundo, pra gente que organiza, pra quem vai, pra própria comunidade. (CESAR, 2017a)

Pensar nos binômios fragilidade/potência e precariedade material/desafio é uma forma de entender o caminho que levou o CachoeiraDoc a se tornar um

espaço de reflexão reconhecido tanto por cineastas[4] quanto pela crítica e pela academia,[5] enquanto outros eventos com orçamentos muito maiores lidam com problemas contínuos de organização e de concepção curatorial.[6] *A falta que me faz*, longa-metragem de Marília Rocha exibido na primeira edição do CachoeiraDoc, tem um título ambíguo que pode tanto remeter a uma constatação passiva (tornando-se simplesmente um lamento pela "falta") quanto a uma apropriação ativa (a partir de um entendimento da "falta" como elemento constituinte de si mesmo). No caso do festival baiano a segunda acepção prevalece, sendo a falta (de uma tradição universitária, de um modelo de curso de cinema, de exibições de filmes nacionais e internacionais, de grandes recursos financeiros) explorada como uma potência a ser aproveitada.

A curadoria em evidência

O grupo formado pelos eventos citados abriu caminho para que se efetivassem discussões mais refinadas sobre a área de programação e curadoria dos festivais de cinema brasileiros, e essa talvez seja a principal zona de convergência entre eles.

Tal foco ganhou evidência recentemente a partir da abertura de espaços para se discutir em público os conceitos e processos de curadoria. Em 2016 o CachoeiraDoc organizou a "Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres", que reuniu um conjunto de curadoras brasileiras para dialogar sobre a atuação das mulheres no cinema brasileiro contemporâneo, com especial atenção

---

4 Isso pode ser notado, por exemplo, em falas de Marcelo Pedroso (2017) – "[...] enquanto realizador vou querer estar aqui sempre que o CachoeiraDoc selecionar um filme que eu dirigi. Porque é aqui que eu acho que os debates importantes estão acontecendo, sabe? E não é só um debate em si, é toda a construção que o festival faz. O gesto do festival, os filmes que ele prioriza, o tipo de arranjo que ele coloca para a comunidade, o tipo de formação de público que ele faz" – e Adirley Queirós (2015) "[...] eu gosto muito de inscrever meus filmes em Tiradentes e em dois outros festivais: o forumdoc.bh e o Cachoeira Doc." –, em entrevistas ao site *Cine Festivais*.

5 O festival sediou em 2017 o VI Colóquio Cinema, Estética e Política, organizado pelo Grupo Poéticas da Experiência (programa de pós-graduação em Comunicação Social – PPGCOM da UFMG e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq).

6 Caso do Cine PE, como pontua o crítico Heitor Augusto (2011).

às áreas de curadoria e programação.[7] A mesma vivência se repetiu em 2018 no Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (Fincar), em Recife. Um ano depois, um encontro com características semelhantes se deu no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, no Rio de Janeiro, que abrigou a imersão em curadoria intitulada "Modos de ver: Curadoria e Descolonização" – em vez de partir do olhar de mulheres, o evento adotou a perspectiva de profissionais negros. Entre 2016 e 2018, reflexões sobre curadoria e programação foram propostas em mesas sediadas pelo Olhar de Cinema: Festival Internacional de Cinema de Curitiba, pela Semana dos Realizadores e pelo Fronteira: Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental. Mesmo o campo dos festivais tradicionais foi impactado por essa preocupação, vide a experiência do Festival de Brasília à época da direção artística de Eduardo Valente (2016-2018).

Em entrevista concedida ao site *Cine Festivais* pouco depois de o Festival de Brasília ter anunciado a sua contratação, Valente explicou a maneira pela qual pretendia montar sua equipe:

> Quando aceitei esse convite, deixei claro que minha maior discordância com a metodologia anterior era o fato de que eu acho que curadoria e seleção de filmes é um trabalho específico. [...] Por isso, minha maior proposta para o Festival de Brasília era antes de tudo essa: compor uma comissão plural sim, de pessoas de gerações e regiões diferentes (toda boa comissão deve ter olhares diferentes, para que eles iluminem uns aos outros), mas todos trabalhando de maneira constante com a ideia de curadoria, programação, no máximo crítica (que embora não seja curadoria, pede alguns dos mesmos requisitos, como atualização e conhecimento histórico). E ter um entendimento comum do que acreditam que deveria ser o Festival de Brasília, como ideia. (VALENTE, 2016)

Trazendo outros campos artísticos para o diálogo, é possível apontar que essa fala vai ao encontro de uma transformação de paradigma apontada pelo suíço Hans Ulrich Obrist. Primeiro curador a ser eleito pela revista inglesa *Art Review* como a pessoa mais influente do campo da arte internacional (em eleição

---

7 A programação do encontro pode ser acessada pelo *link*: http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/session/vivencia-em-curadoria-da-perspectiva-das-mulheres.

realizada em 2009), Obrist (2014, p. 36) escreveu em seu livro *Caminhos da curadoria* que a "expressão 'fazer curadoria', tão comumente usada hoje em dia, foi cunhada no século XX". Segundo ele, "isso registra uma mudança na compreensão de uma pessoa (um curador) para um projeto (uma curadoria), que hoje é visto como uma atividade em si". Em outras palavras, "a curadoria é um ofício antigo, mas uma profissão relativamente nova". (RAMOS, 2010, p. 11)

É importante salientar que a partir dos anos 1980 cresceu de forma significativa, em diferentes áreas, o uso dos termos "curador" e "curadoria". Esta última palavra é utilizada atualmente no senso comum "como sinônimo de alguém que faz uma seleção especializada e por isso é detentora de uma voz de poder" (CARVALHO, 2017), o que pode levar a uma falsa conclusão de que a curadoria se resume à escolha e exibição de obras de arte, seja de que modo for feita.

Com esse contexto em vista, é possível afirmar que no caso do cinema brasileiro a reflexão contínua, coletiva e sistemática sobre curadoria passou a ser colocada como tema do debate público a partir do século XXI, em grande parte através de alguns festivais e, mais recentemente, de estudos no campo acadêmico.

É importante salientar que as discussões propostas nos últimos anos por meio de debates sobre curadoria nas programações de alguns festivais de cinema não são o começo, mas o desenrolar de um pensamento que, dentro desses eventos, valorizou desde o início a construção de uma concepção particular. Nesse sentido, o pensamento curatorial pode ser construído através do recorte de cada mostra, da seleção de filmes, do modo como eles estão dispostos na grade de programação (seja na ordem das obras de uma única sessão ou com relação à sequência de sessões), da importância dada aos textos do catálogo e da construção de debates/seminários etc.

Particularidades curatoriais

Seria insuficiente atribuir a expansão de debates públicos a respeito da curadoria em cinema apenas ao surgimento de novos festivais no contexto brasileiro e a discussões curatoriais em geral no contexto mundial. Se, como apontado anteriormente, 2016 foi o ano em que espaços com essas características começaram a surgir em alguns eventos cinematográficos, também é verdade que o cinema não passou incólume pelas discussões trazidas por grupos contra-hegemônicos

(mulheres, negros, gays, lésbicas, transgêneros, indígenas) em diversos campos da sociedade nessa mesma época. Tendo isso em vista, nada mais natural que os olhares se voltassem também às equipes de curadoria e às suas seleções,[8] havendo uma demanda objetiva por uma maior diversidade na composição desses grupos. Antes de entrar propriamente no modo como isso tem ocorrido no grupo de festivais já citados, é importante trazer exemplos que mostram como esse contexto reverberou nos festivais mais antigos. A programação desses eventos trouxe uma proliferação de debates sobre e homenagens a minorias de poder, mas geralmente de um modo que oculta a discussão sobre processos curatoriais. Isso é visível no caso do Festival Latino-americano de São Paulo, que em 2016 deu ênfase a produções dirigidas por mulheres (com homenagem a Anna Muylaert) e em 2018 chamou atenção para o cinema feito por pessoas negras (com homenagem a Jeferson De), sem que isso ultrapassasse o caráter de celebração e gerasse impactos em sua práxis curatorial ou na composição de sua equipe de curadoria.

Outro caso semelhante foi o do debate "Representatividade no cinema", ocorrido durante a 41ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2017, após o qual foi exibido o média-metragem *Ava Yvy Vera: a terra do povo do raio*, dirigido por um coletivo[9] composto por lideranças e jovens do Tekoha Guaiviry (território do povo Guarani e Kaiowá), localizado no Mato Grosso do Sul. Acontece que o filme não constava na programação oficial da mostra e assim o público só poderia saber dessa exibição caso acessasse a agenda do fórum de debates promovido pelo festival. Ao relegar o filme a uma exibição paralela e pouco divulgada, a Mostra de São Paulo se esqueceu de seu próprio papel no sentido de valorizar a representatividade e assim a discussão sobre processos curatoriais e a reflexão sobre o lugar do evento como parte de um mesmo problema permaneceu oculta. Se em casos assim só se notam os olhares a determinado tipo de produção em mesas de debate, no CachoeiraDoc a homenagem feita em sua terceira edição aos 25 anos do Vídeo nas Aldeias – organização fundada por Vincent Carelli que tem entre seus objetivos principais a formação de realizadores indígenas – fez parte de um percurso de atenção à produção cinematográfica

8 Exemplo desse movimento é a pesquisa realizada em 2018 por Cleissa Regina Martins, do Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (Gemaa), intitulada "Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema".

9 Assinam a direção Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites.

sobre, com e/ou por indígenas. Logo na primeira edição, houve as exibições de *Kene Yuxí, as voltas do Kene*, dirigido por Zezinho Yube, e *Espelho nativo*, dirigido por Phillipi Bandeira, na mostra competitiva nacional de longas ou médias-metragens. Nessa mesma seção, na edição mais recente do festival (em 2017), o já citado *Ava Yvy Vera: a terra do povo do raio* foi exibido e ganhou os prêmios dos júris oficial e jovem.

Tendo feito esse preâmbulo, é possível relembrar os debates sobre curadoria e programação ocorridos recentemente em alguns festivais:

- Na Semana dos Realizadores, a mesa "A Semana aberta: caminhos passados, escolhas presentes, possibilidades futuras", ocorrida em novembro de 2016, teve a proposta de abrir ao público interessado os modelos de seleção e programação do festival, apresentando um desejo de mudança que resultou em um processo diferente na edição seguinte, com uma equipe maior e mais diversa;
- No Fronteira, em 2017, não foi propriamente o festival que esteve em debate, mas sim as questões amplas ligadas a curadoria e programação de cinema, através do Ver Cinema: Encontro Internacional de Programadores de Cinema, inédito evento do tipo no país;
- No Olhar de Cinema, mesas sobre "crítica e curadoria" ou "curadoria e programação" acontecem desde 2016. Entre 2017 e 2019 ocorreram mesas de encontro com a equipe de programação com o objetivo de apresentar os filmes selecionados e falar sobre o processo que levou até a escolha deles;
- No Festival de Brasília, as mesas "A curadoria de curtas e médias no tempo do digital", em 2016, e "Curadoria aberta: o processo de montagem da programação do Festival de Brasília", em 2017 e 2018, tiveram o objetivo de falar sobre o processo curatorial, entrando em questões práticas como a criação de planilhas e a divisão do visionamento em duplas (no caso dos curtas-metragens). Assim como no Olhar de Cinema, elas ocorreram antes das projeções das mostras competitivas.

Tratando especificamente dos dois últimos festivais, o fato de os debates acontecerem antes das exibições é algo que merece reflexão, visto que, se por um lado essas mesas têm mérito por ampliar e desmistificar o debate sobre

curadoria, por outro é possível que esse formato tenda a manter a equipe de seleção e programação em um lugar de conforto, pois questões concretas suscitadas pelo contato com os filmes nunca serão respondidas (ou ao menos não nesse ambiente oficial).

No caso do CachoeiraDoc não há na programação um encontro específico voltado para discutir a totalidade da seleção apresentada em cada edição, mas um exemplo particular de debate promovido pelo festival foi, como citado anteriormente, a "Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres", realizada em 2016.

Seu texto de apresentação dizia o seguinte:

> [...] como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias? (VIVÊNCIA..., [2016])

O encontro originou a mostra Com Mulheres, feita com curadoria coletiva e que trazia obras que abarcavam tanto a questão da representatividade (filmes de realizadoras) quanto da representação (filmes sobre mulheres). Ou seja: esteve presente nesse processo um forte caráter propositivo desde a formulação do evento, passando pelo modo de organização (não um debate, mas vários, constituindo uma vivência) e chegando à programação de sessões e às exibições do festival, constituindo-se como uma iniciativa inovadora nesse ainda incipiente movimento de atenção às práticas de curadoria em cinema no Brasil.

Nesse sentido, também é importante notar o quanto a realidade sociopolítica brasileira influenciou muitas das discussões curatoriais trazidas pelo

CachoeiraDoc. Em 2014 e 2015, por exemplo, as principais mostras especiais do festival (uma retrospectiva de filmes do chinês Jia Zhangke e trabalhos oriundos do Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard, agrupados na mostra Perspectivas do espaço e imersões sensoriais) se ligavam de um modo menos direto ao contexto nacional, algo que mudou no período que coincidiu com a deposição da presidente eleita Dilma Rousseff. Assim, em 2016 ocorreu a já citada mostra Com Mulheres e em 2017 foi a vez das mostras Memórias de Lutas e Corpos em Lutas, que reuniram filmes de diferentes épocas e países marcados por propostas de intervenção social.

Essas mostras, por sua vez, surgiram de uma percepção – propiciada por uma continuidade de olhar, algo vital para qualquer curadoria – de que desde os marcantes protestos populares de junho de 2013 houve um aumento significativo na produção de "filmes de grupos minoritários comprometidos com a reversão de injustiças e opressões estruturais, produzidos em aliança ou no seio de movimentos sociais" (CESAR, 2107b), e que isso não se refletia em visibilidade no cenário dos festivais brasileiros:

> No lugar de pensar nos filmes apenas como obras, estou propondo pensá-los também como gestos, iniciativas, atos. Ou seja, pensá-los em sua dimensão fenomenológica, o que implica em considerar os filmes em sua conexão com a vida, com o extra-campo cinematográfico. Agir curatorialmente desse modo, a partir desse conceito, tem nos levado a olhar de modo renovado para os filmes das minorias, dos outros sujeitos históricos que agora estão a filmar (mulheres, negros, índios, minorias sexuais, etc.), subvertendo parâmetros universalizantes, tentando descolonizar um pouco o nosso olhar. (CESAR, 2107b)

Essas duas iniciativas agem sobre uma realidade do país e complexificam discussões curatoriais em um momento em que elas começam a aparecer com regularidade no campo cinematográfico, e é esse caráter propositivo que coloca o CachoeiraDoc em um lugar de destaque nessa nova configuração de festivais brasileiros.

Referências

AUGUSTO, Heitor. O Cine PE 2011 não acabou. *Urso de Lata*, 12 maio 2011. Disponível em: https://ursodelata.com/2011/05/12/o-cine-pe-2011-nao-acabou. Acesso em: 25 set. 2020.

ÁVILA, Alisson. Objetos audiovisuais não identificados. *In*: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: Edufes, 2018. p. 160-164.

CARVALHO, Ananda. Qual é o papel da curadoria no contexto da arte contemporânea. *Nexo*, São Paulo, 3 maio 2017. Disponível em: https://bit.ly/3j0BzzE . Acesso em: 20 ago. 2019.

CARVALHOSA, Zita. Palco para grandes diretores, Festival de Curtas de São Paulo chega aos 25 anos. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 18 ago. 2014. Disponível em: https://bit.ly/3mQBwc0. Acesso em: 20 ago. 2019.

CESAR, Amaranta. "Os festivais ainda olham pouco para a produção dos novos sujeitos históricos". [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 20 mar. 2017a. Disponível em: https://bit.ly/32ZKOe1. Acesso em: 20 ago. 2019.

CESAR, Amaranta. VIII CachoeiraDoc relembra passado para pensar cinema engajado no Brasil atual. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 4 set. 2017b. Disponível em: https://bit.ly/3i0pTvI. Acesso em: 20 ago. 2019.

EDUARDO, Cleber. Mostra Aurora completa dez anos com tendência a radicalizar, diz curador. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 12 jan. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3mPtdgQ. Acesso em: 20 ago. 2019.

FESTIVAL de Cinema de Brasília tem 6 filmes na disputa. *Terra*, São Paulo, 2000. Disponível em: https://bit.ly/3j09QiK. Acesso em: 20 nov. 2019

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IKEDA, Marcelo. Novos desafios na curadoria e programação no cinema brasileiro do século XXI. *In*: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória: Edufes, 2018. p. 107-116.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (org.). *Festivais audiovisuais:* diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006. [*S. l.*]: Fórum dos Festivais, 2007. Disponível em: https://bit.ly/3i1agEd. Acesso em: 24 ago. 2019.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (org.). *Painel setorial dos festivais audiovisuais:* indicadores 2007-2008-2009. Rio de Janeiro: Cima, 2011. Disponível em: https://bit.ly/3kK6LUt. Acesso em: 24 ago. 2019.

LÜBBE, Hermann. Esquecimento e historicização da memória. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 285-300, jan. 2016. Disponível em: https://bit.ly/306G6sW. Acesso em: 25 ago. 2019.

MARTINS, Cleissa Regina. Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema. *Boletim Gemaa*, Niterói, n. 5, 2018. Disponível em: https://bit.ly/2EBnxFY. Acesso em: 25 nov. 2019.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PEDROSO, Marcelo. "Só a partir da escuta é que podemos pensar numa possibilidade de transformação". [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 12 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/2EsEYs3. Acesso em: 10 ago. 2019.

QUEIRÓS, Adirley. Curtas & Festivais: conheça a carreira do diretor Adirley Queirós. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 20 dez. 2015. Disponível em: https://bit.ly/3j2Ql9o. Acesso em: 20 ago. 2019.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

VALENTE, Eduardo *et al*. *Carta de fundação da Semana dos Realizadores*. [*S. l.*: *s. n.*], 2009. Disponível em: https://bit.ly/2FNhrmA. Acesso em: 13 jun. 2018.

VALENTE, Eduardo. Eduardo Valente assume curadoria e traz novas ideias ao Festival de Brasília. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 24 jun. 2016. Disponível em: https://bit.ly/2HtNhVO. Acesso em: 20 ago. 2019.

VIVÊNCIA em curadoria da perspectiva das mulheres. Cachoeira: CachoeiraDoc, [2016]. Disponível em: https://bit.ly/3i33UUSAcesso em: 23 nov. 2019.

Política cultural, financiamento e gestão de um festival de cinema

Fernanda Pimenta
Leonardo Costa

O CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira teve oito edições periódicas anuais entre 2010 e 2017, na cidade de Cachoeira, no recôncavo da Bahia. Nas oito edições, cerca de 17 mil pessoas assistiram a mais de 345 documentários, muitos deles inéditos na Bahia e no Brasil. O festival buscou promover o intercâmbio de ideias e incentivar que a cidade de Cachoeira e o estado da Bahia articulem-se ao mundo através do cinema. Além dos debates com os realizadores que vinham de todas as regiões do país, foram realizadas 20 oficinas e 26 mesas-redondas. Em 2017, além do festival em Cachoeira, foi realizada a mostra CachoeiraDoc em Movimento, com documentários contemporâneos brasileiros em exibição na Caixa Cultural, em Salvador. Em maio de 2020, em plena pandemia da Covid-19, aconteceu uma edição especial e *on-line* do festival intitulada "Festival Impossível, Curadoria Provisória". Em dezembro de 2020, foi realizada a nona edição do CachoeiraDoc, também *on-line*. Todas as edições foram realizadas pela Ritos Produções, com a coordenação de produção feita pelos seus sócios,[1] e pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), através da coordenação e curadoria das professoras Amaranta Cesar e Ana Rosa Marques.

Miriam Alencar no livro, de 1978 (p. 55), *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil* destacou que a importância dos festivais de cinema se dá:

> [...] a) pelo que pode e deve revelar de novos valores, novas idéias, novas culturas, através da participação ativa do maior número de países; b) pelo mercado de venda de filmes, que proporciona a comercialização do produto aos mais diversos países; c) porque permite o

1 Renata Rocha, em 2010, e Fernanda Pimenta e Leonardo Costa, de 2010 a 2020.

contato entre as pessoas, das mais diferentes regiões ou países, que trocam idéias entre si, que travam ou ampliam seu conhecimento do que está se passando no mundo cinematográfico.

Ainda segundo a autora:

> Os festivais (cinematográficos) possuem uma série de fatores políticos, econômicos, culturais, sociais, onde governamentalmente transmite-se um ponto de vista de incentivador cultural; para os realizadores é uma janela de exibição; para a sociedade é uma forma de acesso à cultura; para investidores é uma chance de atrelar sua marca à imagem do festival, em contato direto com o público, além de serem partes importantes da cadeia produtiva cinematográfica. (ALENCAR, 1978, p. 44)

Essas reflexões de Alencar, embora antigas, continuam sendo válidas até hoje para falarmos sobre um festival de cinema. Neste artigo buscamos abordar brevemente a trajetória, do ponto de vista de quem realiza um festival, envolvendo os processos de financiamento, produção e gestão do CachoeiraDoc, cuja principal relevância está em propiciar encontros entre filmes e pessoas numa cidade na periferia do Brasil. Não podemos narrar esses fatos sem uma conexão com as políticas culturais para o setor do audiovisual, algo importante para o desenvolvimento do mercado e da área do cinema.

Políticas para o audiovisual

Quais são as condições de produção do cinema? Que políticas são dedicadas a tratar do setor na atualidade? Qual o papel da União, dos estados e dos municípios nesse processo?

Numa narrativa histórica mais ampla sobre as políticas audiovisuais no Brasil podemos perceber como a esfera nacional tem, em grande medida, maior participação nesse processo, o que não exclui a importância de ações e políticas pensadas e gestadas pelos governos estaduais e mesmo municipais.

Os profissionais do campo audiovisual participam como propositores e grupo de pressão para a criação e fiscalização de políticas. "As iniciativas do Ministério da Cultura em relação ao audiovisual contaram com a participação

dos profissionais do cinema desde sua elaboração e têm adquirido importância fundamental para o desenvolvimento do setor". (BEZERRA; ROCHA, 2012, p. 131) Embates entre Estado, realizadores e empresários do setor criaram condições para o desenvolvimento de políticas para o segmento, indo além do fomento apenas de um dos elos da cadeia produtiva, através do estímulo da produção de filmes. Diversas ações e instrumentos foram criados:

> [...] legislação específica para o setor, criação de condições para a formação de público e estabelecimento do produto nacional no mercado (tome-se como exemplo a Cota de Tela – percentual de dias ou número de filmes nacionais no circuito exibidor – ou a isenção fiscal para distribuidoras estrangeiras tornarem-se investidoras da produção cinematográfica brasileira), o sistema de incentivo fiscal, instituições e demais instrumentos de intervenção, dentre as quais situamos como mais emblemáticas a Embrafilme (criada em 1969, durante o Regime Militar, como produtora e depois também distribuidora de filmes nacionais) e, mais recentemente, a Ancine (Agência Nacional do Cinema). (COSTA, 2013, p. 132)

Interessante notar como a noção das tristes tradições (ausência, autoritarismo e instabilidade) das políticas culturais no Brasil, apontada por Rubim (2007), também reverbera no setor audiovisual. Na passagem anterior vemos como durante o regime militar (1964-1985) a criação da Embrafilme reforça a triste tradição de forte intervenção do Estado no campo cultural em períodos autoritários. Nessa época a produção de filmes nacionais foi bem sucedida, ao passo que, em momentos democráticos, nem sempre tivemos a mesma força para criar ou manter políticas específicas na área cultural, como foi, em especial, o caso do governo de Fernando Collor (1991-1992):

> A atuação dos estados e municípios brasileiros na atividade cinematográfica se faz presente para preencher uma lacuna deixada pela ausência total dos órgãos, instituições e marcos regulatórios nacionais, quando do governo do então presidente Fernando Collor (1991-92). Concine (Conselho Nacional de Cinema), Embrafilme, Cotas de Tela e o próprio Ministério da Cultura foram extintos, desmantelando um conjunto de fatores que, embora não fosse totalmente eficiente, viabilizavam a existência do Cinema Brasileiro. (COSTA, 2013, p. 133)

O estímulo à regionalização, entretanto, não foi feito na Bahia do mesmo modo que em outros estados, como aponta o estudo: "[...] a regionalização estimulava o surgimento de centros regionais de produção, como, por exemplo, os polos surgidos no Espírito Santo, no Rio Grande do Sul e em Pernambuco". (MARSON, 2006, p. 54)

"A situação do audiovisual em Pernambuco difere dos demais estados do Nordeste, onde não identificamos ambientes igualmente privilegiados". (COSTA, 2013, p. 134) Ou seja, num momento de instabilidade das políticas culturais, como no governo Collor, alguns estados, como a Bahia, enfrentaram esse vazio na criação de políticas para o setor.

O governo de Itamar Franco, sucessor de Collor, inicia uma retomada do cinema nacional, estimulando a participação de empresas privadas através, principalmente, do incentivo fiscal[2] na atividade de produção, que terá continuidade nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Só com o governo Lula (2003-2010) há uma consolidação das políticas para reestruturação da cadeia produtiva do audiovisual focando na produção dos filmes, mas também na difusão, formação, memória e política externa. Medidas para a descentralização da produção, fortemente concentrada no eixo Rio-São Paulo, foram iniciadas. Além da inclusão de grupos sociais até então excluídos das políticas para área.

O número de filmes lançados aumenta nesse período. Em 2002 foram 29 títulos e em 2013 foram 129. A produção documental também aumentou muito:

> No ano 2000, os documentários representaram quase 20% dos lançamentos nacionais. Nos anos seguintes, a onda de documentários nos cinemas cresceu, a ponto de atingir, no final de 2004 mais de 30% dos lançamentos nacionais em salas de cinema. (RAVICZ, 2005, p. 34)

A ampliação do circuito dos festivais está diretamente vinculada ao aumento da produção audiovisual no país, a partir da chamada retomada do cinema nacional em 1995 e em especial a partir de 2003, com políticas de incentivos específicas criadas nos governos Lula e Dilma.

---

2 Em 1993, por pressão dos produtores de cinema, o governo de Itamar Franco criou a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993), na qual a empresa financiadora não precisava entrar com nenhum percentual de recursos próprios, patrocinava os filmes com recursos que iriam para o imposto de renda.

No caso das políticas para difusão do audiovisual, mais estritamente no caso das mostras e festivais, a Bahia tem tradição, e corrobora o panorama nacional de crescimento dos eventos nos anos 2000. Tamara Chéquer Cotrim (2017), na sua dissertação de mestrado sobre festivais e mostras de cinema na Bahia contemporânea nos conta que o primeiro evento de que se tem notícia no país aconteceu em Salvador em 1951, o Primeiro Festival de Cinema da Brasil, por iniciativa de Walter da Silveira e Carlos Coqueijo Costa. Em 1962, aconteceu o Primeiro Festival de Cinema da Bahia, com lançamento de *Tocaia no asfalto*, de Roberto Pires. Mas foi com a Jornada de Cinema da Bahia, que a Bahia se tornou parte do circuito de festivais. A primeira jornada aconteceu em Salvador em 1972 e a última (40ª edição) em 2013. Foi um dos mais antigos e longínquos festivais do país.

Na década de 1990, com a maior facilidade de produção de vídeos, nasceu em Salvador, em 1994, outro festival longevo: o Festival Nacional de Vídeo Imagem em 5 Minutos. Organizado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb),[3] o evento reunia realizadores experientes e iniciantes, oriundos das mais diversas localidades do país, e exibia produtos em vídeo com até cinco minutos de duração. Foram ao todo 16 edições (em 21 anos, não aconteceu em 2001, 2002, 2006, 2010, 2013).

Tamara Chéquer Cotrim ressalta:

> Os anos 2000 foram bastante significativos no que diz respeito aos festivais e mostras de cinema. Foi no decorrer desses anos que houve uma expansão no número de eventos de exibição nunca antes vista, com festivais e mostras acontecendo em diversos lugares do país, realizados sob as bases de um contexto social específico, aliás, bastante propício, uma vez que, estavam se destacando como importantes para a estruturação da cadeia do cinema e audiovisual brasileiro, sobretudo em decorrência do crescimento da produção. Inclusive com reconhecimento do governo como importantes para àquela seara, merecendo incentivos financeiros públicos para acontecerem. (COTRIM, 2017, p. 26)

Em 2002, foi realizado o primeiro Panorama Internacional Coisa de Cinema, que até o ano de 2019 teve 15 edições: não aconteceu em 2006 e 2008. A primeira

3 Também criada no período do regime militar, em 1974.

Mostra de Cinema Conquista, na cidade de Vitória da Conquista, sudoeste baiano, aconteceu em 2004 e, em 16 anos, contou com 14 edições: não foi realizada em 2005 e 2016. Em 2005, ocorreu o primeiro Seminário Internacional de Cinema da Bahia, que depois passou a se chamar Cine Futuro.[4] O último ano do evento foi em 2015. Em 11 anos, ele não aconteceu em 2013 e em 2014. E em 2010, foi realizado o primeiro CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira, que em dez anos teve oito edições – à exceção dos anos de 2018 e 2019, retornando em 2020.

Todos os citados são os festivais de maior notoriedade e continuidade na Bahia ao longo de décadas e têm em comum a interrupção das edições. Eles começaram pequenos e recebiam apoio de instituições como universidades, prefeituras e outras instituições capazes de fornecer estrutura ou mão de obra, e foram crescendo aos poucos, tendo cada vez mais recursos públicos. Devido à descontinuidade[5] de políticas culturais acabam sendo interrompidos.

Apesar das políticas culturais de territorialização criadas a partir de 2007, com o governo Jaques Wagner na Bahia, que buscou descentralizar e democratizar a formulação, o planejamento e a execução de programas e ações culturais, levando-os para o interior do estado, as mostras e os festivais de cinema ainda estão concentrados na capital. Em 2017, segundo o documento *Os festivais audiovisuais brasileiros em 2017: geografia e virtualização*, de Paulo Vitor Luz Corrêa, a Bahia teve 14 mostras e festivais. Destes, nove aconteceram em Salvador e Região Metropolitana. Abaixo pode ser visto um resumo da Bahia (CORRÊA, 2018, p. 53) (Figura 1).

Os três festivais citados na Figura 1 que aconteceram em 2017 na cidade de Cachoeira foram o CineVirada: Festival de Cinema Universitário da Bahia; o CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira; e o Panorama Internacional Coisa de Cinema (que aconteceu em Salvador e Cachoeira). A implantação do curso de cinema em Cachoeira tem relação com a existência destes e outros[6] eventos na cidade e no estado e faz parte das políticas federais de

4 Disponível em: http://seminariodecinema.blogspot.com/p/o-festival.html. Acesso em: 18 abr. 2019.

5 Uma das tristes tradições colocadas por Rubim (2007), a instabilidade das políticas culturais.

6 Grupos da universidade como o PET Cinema UFRB e o Cineclube Mário Gusmão fazem algumas mostras. Em 2018, um aluno do curso de Cinema e Audiovisual (UFRB) iniciou o Festival Mimoso de Cinema em sua cidade natal (Luis Eduardo Magalhães). Em 2019, surge a MAR (Mulheres Ativismo Realização) em Cachoeira, criada por egressas (UFRB).

Município	Quantidade de Festivais
Salvador	7
Vitória da Conquista	2
Cachoeira	2
Salvador e Cachoeira (Intermunicipal)	1
Lauro de Freitas	1
Pau Brasil	1
TOTAL	**14**

BAHIA	
Total de municípios no estado	417
Total de festivais no estado	14
Municípios com festival	5
Percentual dos municípios que sediam festival no estado	~1,1%

Figura 1 – Localização dos festivais audiovisuais na Bahia
Fonte: Corrêa (2018, p. 53).

territorialização do setor audiovisual. Entre 2005 e 2012, foram criadas 18 novas universidades e institutos federais e 173 campus universitários. Em 2005, foi implantada a UFRB, que hoje conta com sete centros de ensino em seis cidades do Recôncavo. Em 2008, foi feito o primeiro vestibular para o curso de Cinema e Audiovisual, que inicialmente tinha "ênfase em documentário".

O projeto pedagógico diz que a criação do curso

> É parte do processo de retomada do cinema brasileiro, e de toda a área do audiovisual no país, e, também, participa do esforço para colocar o Estado da Bahia na dimensão real da sua importância na história do cinema brasileiro, oferecendo a possibilidade de uma formação qualificada para os profissionais desta área da comunicação. (UFRB, [200-], p. 7)

Nesse contexto, nasce a vontade de colocar a cidade de Cachoeira como parte do circuito alternativo de exibições do país.

Financiamento do CachoeiraDoc

O governo de Jaques Wagner na Bahia (2007 a 2014), com Márcio Meirelles e Albino Rubim como secretários de Cultura, implantou políticas culturais na Bahia baseada nas políticas federais dos ministros da Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira. Houve valorização do Fundo de Cultura, criado em 2005. "Entre 2007 e 2013, o Fundo de Cultura do Estado da Bahia aumentou seus recursos em 164%. [...] Tão importante quanto o aumento de recursos, foram os novos procedimentos democráticos e republicanos do Fundo [...]". (RUBIM, 2015) Os anos de 2007 e 2008 foram de adaptação dos funcionários da Secretaria de Cultura, que estavam se adequando à crescente demanda dos proponentes, que ainda não sabiam elaborar projetos culturais ou geri-los. Nesses anos o número de inscritos foi baixo, em especial, no interior do estado. A Funceb realizou workshops de elaboração em projetos culturais em todos os territórios de identidade e a partir de 2009 o resultado pode ser visto, com crescimento do número de inscritos e diminuição da concentração na Região Metropolitana de Salvador. (LIMA, 2011)

Em 2009 o CachoeiraDoc concorreu pela primeira vez e foi contemplado no Edital de Apoio à Realização de Mostras e Festivais Audiovisuais (nº 21/2009),[7]

7 Disponível em: https://bit.ly/3413Ujb. Acesso em: 4 abr. 2019.

gerido pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (Irdeb), na época ligado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Os cinco proponentes aprovados foram dos seguintes territórios de identidade: dois da Região Metropolitana de Salvador (sendo um o CachoeiraDoc, cujo endereço do proponente é Salvador, mas a realização do projeto é no território Recôncavo Baiano), um do Extremo Sul, um do Sudoeste Baiano e um do Sertão do São Francisco. Dentre os eventos aprovados, 80% aconteceriam no interior.

No ano seguinte, foram lançados 18 editais nas áreas de apoio às linguagens artísticas, e o CachoeiraDoc foi contemplado no edital de nº 8/2010, de Apoio à Realização de Mostras e Festivais Audiovisuais, gerido pela Diretoria de Artes Visuais e Multimeios (Dimas). O referido edital buscava apoiar até seis projetos de mostras ou festivais audiovisuais, dotados ou não de caráter competitivo, cuja duração mínima não poderia ser inferior a cinco dias.

Desde 2012, a seleção de propostas fomentadas pelo Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) para o audiovisual se dá através do Edital Setorial do Audiovisual, gerido pela Funceb. O CachoeiraDoc realizado em 2012 foi contemplado pelo edital de nº 12/2012. Esse formato, segundo a própria secretaria, objetivou estimular os diversos elos da rede produtiva do setor.

> A Secretaria Estadual de Cultura tem apoiado este movimento do audiovisual e do cinema baiano, em seus mais diferentes momentos do fazer audiovisual. Ela busca estimular todos os elos produtivos deste fazer cultural. Ela hoje apoia, por exemplo, vários festivais, mostras e seminários de audiovisual e cinema na Bahia, na capital e no interior. Estes eventos tratam de muitos temas e tem possibilitado diferentes olhares, permitindo publicizar um interessante repertório audiovisual e cinematográfico para os baianos. A difusão e o debate propiciados pelos festivais, mostras e seminários são elos vitais dentro de uma política cultural voltada para o audiovisual e o cinema. Sem eles, não se alcança a abrangência necessária para o desenvolvimento consistente do audiovisual e do cinema na Bahia. (RUBIM, 2014, p. 181)

Ainda no ano de 2012 foi lançado o Edital de Eventos Calendarizados,[8] política que trouxe uma importante inovação para os projetos que buscam longevidade

8 Disponível em: https://bit.ly/2GjBR6d. Acesso em: 4 abr. 2019.

no cenário cultural. Fomos aprovados[9] no edital, que financiou o CachoeiraDoc entre 2013 e 2016.[10] O apoio buscava conferir estabilidade à realização de eventos consolidados, com vistas à formação de calendário cultural que contemplasse diversos segmentos da cultura e diferentes regiões do estado.

> Esse edital teve impacto significativo para a realização e a consolidação de importantes festivais e mostras de audiovisual que hoje compõem o calendário cultural da Bahia. [...] cinco importantes eventos obtiveram o apoio do referido edital, condição que possibilitou a realização de edições regulares: Panorama Internacional Coisa de Cinema, CachoeiraDoc, Mostra Cinema Conquista, Seminário Internacional de Cinema – Cine Futuro e Vale Curtas, totalizando um investimento de cerca R$ 2.940.000,00, contribuindo, assim, para a garantia de três edições (2013, 2014, 2015) desses importantes festivais. (VIEIRA; GUSMÃO, 2017, p. 42)

A oitava edição do CachoeiraDoc teve o apoio de mais uma edição do Edital Setorial de Audiovisual, em 2016, especificamente na área de desenvolvimento e difusão. Nesse ano concorremos também no Edital de Eventos Calendarizados de 2017 a 2019,[11] no qual infelizmente não fomos contemplados, visto que teria garantido a realização no ano de 2018 e 2019. Na Tabela 1 temos os valores apoiados a cada ano pelo FCBA:

Tabela 1 – Montante de recursos recebidos pelo CachoeiraDoc via FCBA por ano

ANO DE EXECUÇÃO	VALOR (R$)
2010	76.500,00
2011	80.000,00
2012	93.275,00
2013	180.000,00
2014	180.000,00
2015	180.000,00

9 Disponível em: https://bit.ly/3n1mPmz. Acesso em: 4 abr. 2019.

10 Inicialmente o edital apoiaria eventos por três anos, mas foi prorrogado por mais um ano.

11 Disponível em: https://bit.ly/3iiFF5n. Acesso em: 4 abr. 2019.

ANO DE EXECUÇÃO	VALOR (R$)
2016	180.000,00
2017	299.967,00
2018	não aconteceu
2019	não aconteceu
2020	200.000,00

Fonte: elaborada pelos autores.

Pela trajetória do evento é perceptível a importância do financiamento público para a sua execução. Financiamento que foi sendo ampliado à medida que o próprio evento tomava uma proporção maior, ao mesmo tempo que a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia descontinuou o lançamento de editais setoriais para a área da cultura nos anos de 2017 e 2018. Em 2017, entretanto, foram convocados praticamente todos os projetos suplentes do edital de 2016 para execução, o que como política pública é extremamente controverso, visto que esses projetos, que passaram por um processo seletivo e não foram classificados entre os primeiros colocados, ainda assim foram contemplados. A ausência de editais nesse período comprometeu o financiamento do CachoeiraDoc.

Em 2019, com cerca da metade dos recursos[12] dos editais anteriores a 2016, a Secretaria da Cultura do Estado da Bahia anunciou novamente investimentos em projetos culturais da sociedade civil. Cabe ressaltar que para o setor audiovisual, foram diversas categorias divididas por origem de recursos: R$ 5 milhões diretos do FCBA, destes R$ 800 mil foram dedicados a mostras, festivais e eventos. Outros R$ 15 milhões captados do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA/Ancine), recurso federal voltado para produção e distribuição de longa metragens e séries de TV.

As formas de financiamento federal via renúncia fiscal (Lei Rouanet) ou os mais novos editais da Secretaria do Audiovisual (SAv) seguem uma lógica comercial com retorno financeiro e/ou midiático que não condizem com a realidade de um festival de documentário na periferia do país (interior do Nordeste brasileiro). O último edital da SAv para festivais, por exemplo, exigia um retorno

12 Em 2016, o governo baiano investiu R$ 39.620 milhões nos editais setoriais do FCBA. Em 2019, foram R$ 20 milhões.

financeiro do investimento dos projetos selecionados, algo inviável para um evento como o CachoeiraDoc.

> 14.1.1 Todas as ações/eventos objetos deste edital devem ter, obrigatoriamente, atividades/ações com perspectivas de geração de receitas para composição do lastro contratual e retorno do FSA, tais como: bilheteria, cursos/oficinas/workshops pagos, venda de espaço publicitário, locação de espaços físicos, venda de produtos (camisetas, bonés, livros, dvds, etc.);
>
> 14.1.2 A participação do FSA sobre as Receitas será equivalente a 50% do percentual a que corresponder o seu investimento no total dos recursos aplicados na realização do evento.[13]

Como o evento que busca fomentar o documentário numa cidade do interior cuja metade da população vive com até meio salário mínimo (IBGE, 2017) conseguiria ter ao menos 50% de sua receita com bilheteria ou produtos relacionados? Como qualquer investimento na área da cultura, há projetos que não dispõem de fatores de mercado que o auxiliem nessa dinâmica, como aponta a pesquisadora Cristiane Olivieri (2004, p. 25):

> No sistema capitalista, grande parte do investimento em produção de bens de toda natureza é determinado pela garantia de ressarcimento do custo do seu processo produtivo e pela possibilidade de geração de lucros através da comercialização do produto final [...] A produção cultural, contudo, nem sempre consegue obedecer essa lógica de produção de lucros [...]. Apenas parte das produções atinge a auto-sustentabilidade e uma parcela pequena consegue gerar lucros para os produtores e artistas.

Os "lucros" do CachoeiraDoc são de outra ordem e não seguem a lógica mercadológica. Daí a dificuldade de financiamento privado para o Festival. Os ganhos dizem respeito à formação, diversidade e democratização do acesso à educação e cultura para estudantes, profissionais e público, com suas possibilidades de intercâmbio e diálogo, colocando Cachoeira na rota dos festivais

13 Edital SAV/MINC/FSA de nº 11/2018. Disponível em: https://bit.ly/34A1sBE. Acesso em: 5 abr. 2019.

audiovisuais. Dizem respeito também à contribuição para a movimentação econômica do município de 33 mil habitantes que se tornou um dos principais roteiros turísticos da Bahia, mas sofre com a sazonalidade do mercado turístico, além da falta de investimentos e políticas públicas voltadas para a profissionalização e linearidade do turismo local.

Quando as políticas culturais na Bahia buscaram uma perspectiva da territorialização, em grande medida, foi para tentar mudar a realidade de determinadas regiões que apresentam diversas possibilidades de fazer cultura mas que infelizmente não conseguem ampliar ou dar continuidade a seus projetos devido à escassez de recursos. Rubim corrobora esse fato, mas se não temos incentivos reais nesse processo fica difícil dar sustentação a uma política como essa:

> O processo de territorialização – assumido como política pública de cultura na Bahia – possui múltiplas dimensões e possibilidades. Por certo, uma das suas dimensões mais potentes e promissoras do projeto seja possibilitar este olhar mais amplo, diverso e plural, fazendo emergir imagens profundas e desconhecidas que conformam: a Bahia, sua rica cultura baiana e todos os baianos. (RUBIM, 2014, p. 186).

Em todo caso, vale ressaltar que o setor do audiovisual é um dos mais organizados em termos de demandas e pressão política a partir dos seus agentes. Um exemplo disso é a carta aberta ao governador Rui Costa feita pela Associação de Produtores e Cineastas da Bahia, que buscam uma resposta em relação à ausência do financiamento do setor (EM 'CARTA..., 2018), que poderia ser estratégico para a gestão estadual.

Gestão de um festival

Para a realização de um evento como um festival de cinema, há uma série de demandas da área da produção cultural que precisam ser levadas em consideração. A logística de convidados é uma das principais questões para o CachoeiraDoc, visto que, além de oferecer a possibilidade de exibição de filmes, os festivais são em especial um lugar de troca, a partir da oportunidade que as pessoas têm de entrar em contato com filmes, realizadores e outras pessoas.

No CachoeiraDoc, em 2017, convidamos pelo menos um diretor de cada filme selecionado para a Mostra Competitiva Nacional para estar presente. Acreditamos que essa interação mais direta com os realizadores é um dos principais pontos positivos do evento, no qual ao longo dos dias de festival é possível encontrar os diversos convidados dialogando com estudantes que estão iniciando a sua formação acadêmica na área, por exemplo. Marcelo Pedroso, premiado realizador pernambucano, corrobora a importância dos diálogos no festival:

> [...] eu, enquanto realizador, vou querer estar aqui sempre que o CachoeiraDoc selecionar um filme que eu dirigi. Porque é aqui que eu acho que os debates importantes estão acontecendo, sabe? E não é só um debate em si, é toda a construção que o festival faz. O gesto do festival, os filmes que ele prioriza, o tipo de arranjo que ele coloca para a comunidade, o tipo de formação de público que ele faz. Então, o CachoeiraDoc é para mim uma experiência completa: política, de vanguarda, e sempre que eu puder estrear filmes aqui vai ser com grande prazer. (PEDROSO, 2017)[14]

Como o evento é realizado numa cidade do interior da Bahia, temos aqui um custo agregado à logística, que é o deslocamento do aeroporto mais próximo, o de Salvador, distante 108 quilômetros. Outro gasto elevado na área de logística de convidados é o transporte dos realizadores, priorizados pelo festival, que sempre exibiu filmes que primam pela articulações entre cinema e ação sócio-política, como realizadores indígenas, por exemplo, que muitas vezes deslocam-se de aldeias distantes e de difícil acesso, mas se tornaram presença constante em todas as edições. Enfim, todo o processo de logística dos convidados, pensando desde o seu transporte na sua cidade de origem (que vai muito além do eixo Rio-São Paulo), o transporte de Salvador até Cachoeira, a sua hospedagem e alimentação durante o evento, até o seu regresso, é preciso ser feito de forma detalhada e organizada.

Essa função normalmente era de responsabilidade de um dos coordenadores de produção do projeto, tendo o apoio posterior de empresas que prestam serviços de transporte e agências de viagem, e de monitores que cuidam da

14 Entrevista de Marcelo Pedroso a Adriano Garrett (site *Cine Festivais*) em 2017 quando estreou o filme *Por trás da linha de escudos*.

execução do receptivo dos convidados e do seu bem-estar ao longo do evento. “Essa é a área em que, podemos dizer, o produtor é o especialista. Ele não deve ter apenas a noção, mas conhecer profundamente tudo o que envolva a logística de um evento”. (LOBO, 2009, p. 29)

O público também é uma questão interessante para se pensar a gestão do festival. Zita Carvalhosa, fundadora e organizadora do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, em entrevista a Thaís Ravicz (2005) falou sobre os diferentes perfis de público: “Os festivais em cidades onde não existe cinema são completamente distintos dos festivais em grandes centros e cada um deve ter o seu perfil de público.” (CARVALHOSA, 2005 apud RAVICZ, 2005, p. 77)

O CachoeiraDoc é um festival segmentado de documentário numa cidade do interior do Nordeste sem hábito de cinema, apesar do Cine Theatro Cachoeirano ter sido reinaugurado em 2014, ainda não há exibição regular de filmes. A comunidade universitária da UFRB, em especial com os cursos de Cinema, Comunicação, História, Artes Visuais e Ciências Sociais do Centro de Artes Humanidades e Letras (CAHL), em Cachoeira, é o principal público do festival. Cinéfilos, estudantes, profissionais e pesquisadores de Salvador, estudantes de outros cursos de cinema do país, além dos realizadores convidados completam o conjunto frequente do evento. Como foi descrito, grande parte do público não é da cidade. Então, faz parte da produção do Festival gerenciar a demanda, mesmo que indireta, de hospedagem, alimentação e transporte desse público vindo de outros locais. Por vezes surgem caravanas, como foi o caso de um grupo de estudantes de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) que precisava de hospedagens baratas e a solução encontrada foi colocar os estudantes de Cachoeira em contato com eles através das redes sociais para que fossem feitas hospedagens solidárias.

Há também um público mais disperso composto por moradores de Cachoeira e São Félix (cidade-irmã separada por uma ponte) curiosos que participam das sessões (sempre gratuitas) e oficinas. E essa presença é constantemente estimulada pelo festival, e de uma forma mais ampla por outras ações do curso de Cinema na cidade, por meio de oficinas ao longo do ano e também por atividades cineclubistas. O festival faz também sessões específicas para o público escolar, cuidando de toda a logística da vinda dos estudantes (muitas vezes da zona rural), alimentação e relação com as secretarias de educação. Algumas sessões têm mais apelo popular, como foi o caso de duas sessões lotadas em 2011 por

torcedores do Bahia com o filme *Bahêa minha vida*[15] ou em sessões em praça pública. Em todas as sessões, internas ou externas, os cuidados com infraestrutura, como conforto, iluminação e segurança para o público, são essenciais para garantir que a produção se mantenha invisível nos bastidores.

Outro ponto que merece destaque na gestão é a contratação de parte dos estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB como monitores, júri, e comissão de seleção do CachoeiraDoc. Acreditamos na importância desse processo para a formação e qualificação desses discentes, como um projeto de extensão junto à comunidade que possibilita o compartilhamento, com o público externo, do conhecimento adquirido por meio do ensino e da pesquisa desenvolvidos na instituição, além de uma experiência de trabalho na área, já que estágios e trabalhos na cidade de Cachoeira não dão conta da demanda profissionalizante da comunidade estudantil.[16] A cada edição do CachoeiraDoc promovemos chamadas públicas para a monitoria, em diferentes áreas, e encontros com os monitores para treinamento e alinhamento das funções. Em geral existem monitores nas áreas do registro audiovisual, registro fotográfico, receptivo dos convidados, apoio da estrutura técnica e apoio no cinema. Podemos perceber um exemplo desse aprendizado e desse processo formativo na carta de intenção de um dos candidatos para a monitoria no ano de 2017:

> Acredito que trabalhar no festival me proporciona maior amadurecimento como fotógrafo, e um encaminhamento maior para o mercado de trabalho. No evento do ano passado, o ambiente de troca e aprendizado me fez crescer bastante no pessoal e profissional. Ficaria muito feliz em contribuir criativamente este ano. (INSCRIÇÕES..., 2017)

Outro fator importante para gestão de um festival, bem como de outros eventos na área cultural, é o relacionamento com prestadores de serviço locais e empresas, assim como apoiadores e parceiros institucionais que trazem recursos além dos financeiros ao evento. Cabe ressaltar a importância dada pela produção do Festival à utilização de mão de obra local para realização de parte das

15 Disponível em: http://www.cachoeiradoc.com.br/2011/sessoes-especiais.html. Acesso em: 18 abr. 2019.

16 Mais informações sobre a importância desse processo formativo no texto “Memórias de uma árvore empassarinhada: formação e extensão no CachoeiraDoc”, de Ana Rosa Marques, neste livro.

atividades do evento, como era o caso do artesão Louco Filho, que criava o troféu da Mostra Competitiva, por exemplo.

A UFRB tem papel fundamental na realização do festival, em conjunto com a Ritos Produções. Além de possibilitar o apoio em algumas edições através da cessão de transporte, passagens aéreas e diárias para convidados, a universidade cede prestígio institucional ao evento, que é um projeto de extensão, o que possibilita certificar os participantes e utilizar equipamentos e instalações do CAHL. Essa parceria potencializa a capacidade de diálogo da universidade com a sociedade e com a comunidade local, contribuindo para que a instituição desenvolva plenamente sua capacidade de ser um agente privilegiado de formação cultural.

A cidade de Cachoeira, por meio da prefeitura municipal e da Secretaria de Cultura e Turismo, também é parceira institucional importante. Ao longo das últimas oito edições do festival, tratamos com diferentes gestores municipais, sempre buscando colocar a gestão da cultura municipal como parceira na promoção do evento através de cessão de uso do espaço público e apoio de iluminação e segurança, além de intermediação da relação com escolas do município. Essa parceria se estreitou com a reinauguração do Cine Theatro Cachoeirano, administrado pela prefeitura, em 2014. "O espaço, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937, estava desativado há cerca de 20 anos e teve investimento em torno de R$ 6 milhões para ser reativado". (CINE-THEATRO..., 2014)

As primeiras edições do CachoeiraDoc tinham as suas projeções no Auditório do CAHL-UFRB, um espaço amplo e confortável. Mas realizar um festival de cinema numa sala de cinema de rua numa cidade do interior foi algo que nos fez repensar inclusive a dinâmica da programação do evento. Um cinema que fica numa das ruas mais movimentadas e boêmias da cidade de Cachoeira, com tudo o que há de bom e ruim nisso.

A transposição do festival para uma sala de cinema também trouxe novas possibilidades técnicas. A exibição pôde contar com o *digital cinema package* (DCP), formato utilizado amplamente na distribuição e na exibição do cinema digital no mundo, tanto nos festivais de cinema quanto nos circuitos comerciais. Infelizmente o equipamento que permite tal exibição precisa de melhores instalações e manutenção no Cine Theatro Cachoeira e deixou de funcionar em 2017, com apenas três anos de uso, apesar da intervenção direta do CachoeiraDoc numa tentativa de conserto e manutenção do equipamento do Cine Theatro.

A edição de 2017, retomou a exibição em formatos digitais mais comuns dos arquivos e projetores da universidade.

Na discussão sobre formatos analógicos e digitais para o cinema, a qual não iremos adentrar, cabe referenciar o que Marcelo Ikeda disse em entrevista à pesquisadora Thaís Alves Ravicz:

> A vantagem da projeção digital pro documentário é que, muitas vezes, o documentário é todo captado em vídeo, então, o custo do transfer às vezes inviabiliza o valor do documentário, tem um peso muito significativo no orçamento. Então, se a pessoa puder fazer uma cópia em HD, que vai ser caro, mas muito mais barato do que o transfer, se ela puder projetar isso em digital, vai ser uma economia muito grande. Alguns documentários só foram exibidos em cinema por conta da projeção digital. Comparando com os filmes de ficção, isso teve uma repercussão bastante expressiva. (IKEDA, 2005 apud RAVICZ, 2005, p. 40)

Cabe também citar aqui como a mudança tecnológica foi importante nesse processo de oito edições de realização de um festival. Nos primeiros eventos, para submeter um filme à curadoria da Mostra Competitiva era necessário encaminhar, via postal, dois CDs ou DVDs com os arquivos dos filmes, além de um CD com fotos do diretor e *still*. A partir de 2014, com a popularização e avanços tecnológicos, já foi possível submeter os filmes por meio de *link* de sites de hospedagem de arquivos ou vídeos, normalmente com senha, para visualização por *streaming*. Isso facilita não apenas a inscrição dos produtores dos filmes, que assim a fazem de forma não onerosa, como também o processo de produção e curadoria, que pode ser mais dinâmico e com pessoas em diferentes localidades, tendo em vista que não é mais necessário encaminhar as cópias físicas através de vários CDs.

Como pode ser visualizado no Gráfico 1, a tecnologia colaborou com o aumento do número de inscritos na Mostra Competitiva do Festival. Entre 2013 e 2014, quando houve a mudança de submissão física para digital, tivemos um aumento de 38% nas inscrições.
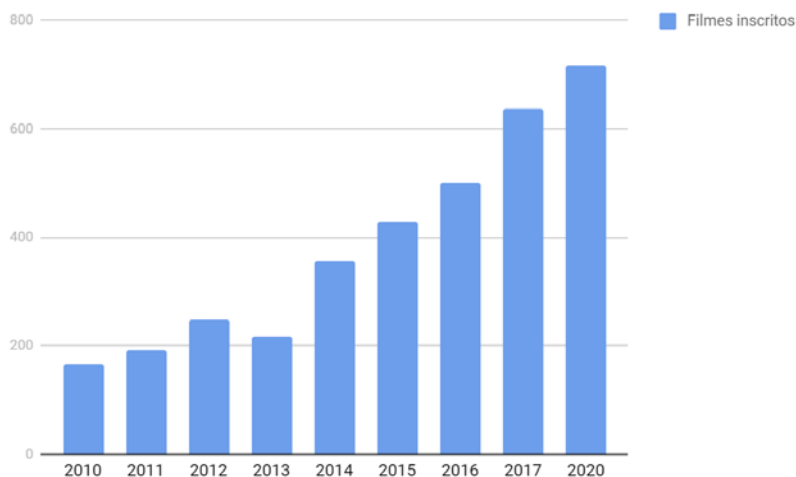
Gráfico 1 – Filmes inscritos na Mostra Competitiva ao longo dos anos
Fonte: elaborado pelos autores.

Considerações

O CachoeiraDoc acontece em um dos raros cinemas de rua em operação no interior do estado da Bahia, reunindo estudantes, pesquisadores, cineastas, artistas, comerciantes, professoras, para assistir filmes de todo o Brasil, debater e pensar a vida através do cinema. Ao mesmo tempo que desenvolve projetos de extensão para as comunidades locais, o CachoeiraDoc faz de Cachoeira um lugar de encontros e intercâmbios, de onde se tem interrogado e instigado o cinema produzido no Brasil, colocando a Bahia na rota dos eventos cinematográficos mais respeitados do país.

Depois de oito edições do Festival podemos concluir que os encontros são potencializados pelo fato da cidade ser pequena, visto que nos dias em que o público-turista está na cidade muito provavelmente estará reunido em poucos lugares diferentes. Então, para além dos debates nas salas de exibição e oficinas, assistir a um show ou partilhar uma comida também faz parte dos atrativos do evento. As festas dentro do festival foram momentos que desdobravam os contatos e a troca de experiências, momentos de apresentar a riqueza musical da

região e de fazer dialogar a temática do evento com outras manifestações artísticas.

Do futuro pouco se sabe, e nesse momento com a emergência da extrema direita no poder e desmonte das políticas culturais, menos ainda. O Plano Nacional de Cultura, o primeiro a ser feito num período democrático no Brasil, tem a sua previsão de encerramento no ano de 2020, mas já se sabe que uma série de metas não conseguirão ser atingidas devido aos períodos de instabilidades e ausências que vivemos nas políticas culturais. Há algumas metas desse plano que tratam especificamente do audiovisual, como a de número 27: "27% de participação dos filmes brasileiros na quantidade de bilhetes vendidos nas salas de cinema". (27% DE..., 2017) No caso dos eventos há uma meta, a de número 24, que trata especificamente da produção e a circulação de espetáculos e atividades artísticas, tais como festivais, mostras, exposições, espetáculos e atividades de artes visuais, teatro, dança, circo, música e outras linguagens artísticas. A meta busca uma não concentração dos recursos apenas nos grandes centros urbanos, mas até o momento, pelo menos na região Nordeste, só foi alcançado um percentual de 12% de municípios com projetos fomentados com recursos federais, ou seja, 221 municípios de um total previsto de 1.076 a cada ano. (META 24..., 2018) Espera-se pela volta dessas políticas públicas o quanto antes para que perspectivas pluralistas como o CachoeiraDoc possam continuar sonhando e executando um novo mundo através do cinema.

O CachoeiraDoc retoma as suas atividades em 2020 após dois anos de pausa, mas sabemos das possibilidades de inconstâncias das políticas culturais. O projeto que foi contemplado pelo FCBA seria realizado entre os dias 26 a 31 de maio de 2020, mas devido à pandemia de Covid-19 o evento não pôde ser feito de forma presencial. Nas datas previstas foi feita uma atividade de forma remota com exibição de filmes e dois debates com as curadoras e curadores: Festival Impossível, Curadoria Provisória[17]. Os números foram expressivos: 6.300 visualizações dos filmes durante 15 dias e 1.200 pessoas participando dos debates. Será que o *on-line* veio para ficar de alguma forma como uma alternativa? A nona edição acontece também de forma remota em dezembro de 2020, mas as reflexões sobre esta forma de fazer um festival de cinema sem o encontro presencial com o público fica para uma outra ocasião.

---

17 Disponível em: http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/. Acesso em: 25 jun. 2020.

Reiteramos de toda forma a necessidade e importância dos encontros presenciais na cidade de Cachoeira e em outras cidades do interior da Bahia e de outras cidades às margens da produção cultural, contribuindo com a difusão do audiovisual brasileiro e a diversidade de encontros através do cinema.

Referências

27% DE participação dos filmes brasileiros na quantidade de bilhetes vendidos nas salas de cinema. Brasília, DF: Secretaria Especial da Cultura, 2017. Disponível em: http://pnc.cultura.gov.br/category/metas/27/. Acesso em: 5 abr. 2019.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: ArteNova, 1978.

BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. Políticas de audiovisual. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (org.). *Políticas culturais*. Salvador: Edufba, 2012. p. 113-137.

CINE-THEATRO Cachoeirano, na BA, é reinaugurado após 20 anos fechado. *G1 Bahia*, Salvador, 25 jun. 2014. Disponível em: https://glo.bo/2GjaUzS. Acesso em: 5 abr. 2019.

CÔRREA, Paulo Vitor Luz. Os festivais audiovisuais brasileiros em 2017: geografia e virtualização. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. Disponível em: https://bit.ly/33WSnBs. Acesso em: 19 abr. 2019.

COSTA, Mannuela Ramos da. Cinema, desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 130-139, 2013.

COTRIM, Tamara Chéquer. *Festivais e mostras de cinema na Bahia contemporânea*: memória e processos de formação cultural. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2017.

EM 'CARTA Aberta', Associação de Produtores e Cineastas da Bahia cobra Editais ao governador. *Interior da Bahia*, [*s. l.*], 7 jun. 2018. Disponível em: https://bit.ly/3n2t8Xk. Acesso em: 5 abr. 2019.

IBGE. *Cidades*: Cachoeira. Rio de Janeiro: IBGE, 2017. Disponível em: https://bit.ly/36dwJeR . Acesso em: 25 jun. 2020.

INSCRIÇÕES até dia 10/8 para colaboradores do CachoeiraDoc. Cachoeira: CachoeiraDoc, 2017. Disponível em: https://bit.ly/2G9On8J. Acesso em: 5 abr. 2019.

LIMA, Hanayana Brandão G. F. *Políticas culturais na Bahia*: gestões de Paulo Souto (2003-2007) e Jaques Wagner (2007-2009). Dissertação (Mestrado em Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LOBO, Carla. *Diário de produção*: relatos, dicas, experiências e casos de quem aprendeu a produção cultural na prática. Belo Horizonte: [*s. n.*], 2009.

MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada*: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. 2006. 2002 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281517. Acesso em: 26 set. 2020.

META 24: 60% dos municípios de cada macrorregião do país com produção e circulação de espetáculos e atividades artísticas e culturais fomentados com recursos públicos federais. Brasília, DF: Secretaria Especial da Cultura, 2018. Disponível em: http://pnc.cultura.gov.br/2017/07/28/meta-24/. Acesso em: 5 abr. 2019

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal*: leis de incentivo como política pública de cultura. São Paulo: Escrituras, 2004.

PEDROSO, Marcelo. "Só a partir da escuta é que podemos pensar numa possibilidade de transformação". [Entrevista cedida a] Adriano Garrett. *Cine Festivais*, São Paulo, 12 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3kP7bJ2. Acesso em: 18 abr. 2019.

RAVICZ, Thaís Alves. Novos caminhos para o cinema documentário: a redescoberta do gênero no século XXI. 2005. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: https://bit.ly/30cK833. Acesso em: 5 abr. 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador: Edufba, 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Discurso de Albino Rubim (transmissão de cargo – 2015)*. Salvador: Secult, 7 jan. 2015. Disponível em: https://bit.ly/3mWn4zu. Acesso em: 18 abr. 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. *In*: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. p. 11-36.

UFRB. *Curso de cinema e audiovisual com ênfase em documentário*. Cruz das Almas: UFRB, [200-]. Projeto pedagógico. Disponível em: https://bit.ly/3331fGv. Acesso em: 16 abr. 2019.

VIEIRA, Mariella Pitombo; GUSMÃO, Milene. O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 1, p. 36-45, 2017. Disponível em: https://bit.ly/30dldfX. Acesso em: 5 abr. 2019.

Percursos e convergências: caminhos de aproximação entre a jornada de cinema da Bahia e o CachoeiraDoc

Izabel de Fátima Cruz Melo

O lugar dos festivais na história do cinema

Em que pese a sua importância para o campo cinematográfico, os festivais de cinema são objetos recentes na história e historiografia do cinema. Segundo Aida Vallejo (2015), o crescimento na quantidade de festivais e o aumento da sua influência na circulação e produção cinematográfica a partir da década de 1990 serviram como um indício que despertou a atenção dos pesquisadores na década seguinte, abrindo então um novo flanco nos marcos teóricos e metodológicos no que tange às investigações. Isso criou espaço para que as publicações relativas aos festivais ultrapassassem os marcos celebrativos e pudessem também se constituir em pontos de reflexão sistemática a respeito do lugar e significado que esses eventos ocupam na organização do próprio campo, através da sua variedade que se manifesta no porte, tema e objetivos, dentre outras características que implicam a necessidade de uma abordagem multidisciplinar, para que o festival, como objeto de pesquisa, possa ser delineado de forma mais precisa.

Nessa perspectiva, o trabalho de Marijke de Valck (2007) é considerado como um dos marcos significativos dessa sistematização, por organizar, ainda que sob um ponto de vista eurocentrado, um modelo analítico que, através de uma perspectiva histórica, busca compreender em quais contextos e circunstâncias os primeiros festivais foram criados. Além disso, percebe suas transformações internas, e também historiográficas, ao inseri-los ou reconhecê-los como parte dos objetos da nova história do cinema, chamando atenção para a necessidade de reflexões específicas que deem conta da multiplicidade dos formatos que estão abrigados sob o mesmo nome.

Friccionando o apontamento relativo às já citadas reflexões específicas, trataremos brevemente da trajetória da Jornada de Cinema da Bahia e do CachoeiraDoc, festivais realizados na Bahia, em períodos diferentes, mas com pontos de convergência que permitem um esboço de abordagem comparatista, pois, como sublinha Mariana Souto (2018, p. 9),

> A comparação tem uma relação parceira com a teorização. Da reflexão conjunta sobre algumas obras advém a possibilidade de depreender conceitos teóricos importantes. A perspectiva comparatista, com suas ambições mais abarcadoras, pode ser vista como laboratório de experimentação da teoria. Por outro lado, de sua prática derivam-se panoramas, compreensões globais, conceitos. A comparação, ao lidar com um certo alargamento em relação ao trabalho com um único objeto, parece facilitar a transposição de raciocínios e propiciar uma espécie de trampolim para o pensamento.

Embora no seu texto a autora se refira diretamente à análise fílmica, penso que essa abordagem pode servir como uma poderosa reflexão a respeito dos caminhos possíveis para pesquisas também na história do cinema, espaço no qual nos situamos e a partir do qual enxergamos e buscamos compreender os festivais.

Na nossa perspectiva, eles se constituíram como espaços fundamentais para a comunidade cinematográfica, pois através deles há uma intensa circulação não só dos filmes, pois junto com eles e suas equipes a presença dos críticos, público interessado e imprensa cria uma ambiência fértil, em que transitam pessoas, planos, práticas e ideias que podem ser consideradas de extrema importância para quem ali está. Isso vale para os realizadores e para todos os profissionais envolvidos com os diversos aspectos da vivência cinematográfica, pois é um espaço propício para novas ou aprofundamento de parcerias e colaborações.

Para o público, torna-se um lugar oportuno no qual é possível ter contato tanto com as produções contemporâneas quanto com as tidas como históricas, de períodos ou nacionalidades diversas, que dificilmente encontram espaço e visibilidade nas salas de cinema ou ainda em outras janelas do audiovisual. De forma geral, o que nos chama atenção é que todos esses processos ainda contemporaneamente se articulam de forma ampla com a ideia de formação,[1] mesmo com

---

1 Aproximamo-nos aqui da proposta de Raymond Williams para pensar a ideia de formação, como uma análise de uma prática especializada que se torna mais visível ao tratarmos de movimentos literários,

o crescimento significativo do número de cursos de graduação em cinema e/ou audiovisual. Dessa forma, o nosso prisma ao nos aproximar tanto da Jornada, quanto do CachoeiraDoc, tende a essa direção.

(Re)apresentando a Jornada de Cinema da Bahia dos anos 1970

A Jornada de Cinema da Bahia pode ser considerada como um dos mais longevos festivais de cinema do Brasil, tendo a sua primeira edição em 1972 e a última em 2012. Durante esse período, sua nomenclatura oficial variou, passando por Jornada Baiana de Curta-Metragem (1972), Jornada Baiana de Curta-Metragem (1973), Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1974) e por fim Jornada Internacional de Cinema da Bahia (1985). Nessas mudanças, é possível notar as transformações e ambições do evento no transcurso do tempo. Contudo, todas as denominações foram resumidas a "Jornada de Cinema da Bahia", denominação consolidada na memória e história do cinema no Brasil. A Jornada é criada como uma das atividades do Grupo Experimental de Cinema (GEC), atividade extensionista da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sediada inicialmente em Salvador, assim como o Curso Livre de Cinema, em 1968, e a Mostra do Filme Etnográfico, em 1973, e dentre as três foi a única que, apesar dos percalços, conseguiu autonomia de tal forma que sobreviveu mesmo após o declínio do GEC.

Uma das suas principais características se explicita na resistência que seu organizador, Guido Araújo,[2] tinha a respeito do termo "festival", considerado por ele como um tipo de evento celebrativo e pouco comprometido com os principais problemas do cinema brasileiro de então (anos 1970). Araújo buscava posicionar

---

artísticos ou científicos, mas que não são passíveis de serem a resumidos a relações meramente institucionais, pois a complexidade das relações culturais torna esse fenômeno muito mais fluido e simultaneamente resistente "a uma função hegemônica generalizada". Cf. Williams (1979, p. 122).

2 Guido Antônio Sampaio de Araújo (1933-2017) nasceu em Castro Alves. Mudou-se para Salvador durante os anos 1940 e, aos 19 anos, vai para o Rio de Janeiro, trabalhando como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos. No início dos anos 1960 viajou para Tchoslováquia, onde continua seus estudos em cinema, retornando ao Brasil em 1967. Em 1968 junto com Walter da Silveira fundou o GEC e, em 1972, a Jornada de Cinema da Bahia. Depois do falecimento de Walter da Silveira em 1970 além de continuar com o GEC, tornou-se coordenador e programador do Clube de Cinema da Bahia (CCB), além de dirigir documentários sobre diversos aspectos da vida cultural baiana e, posteriormente, professor emérito do curso de Comunicação da UFBA. Araújo foi um dos principais mediadores do campo cinematográfico na Bahia.

a Jornada numa perspectiva de um ambiente de trabalho, inicialmente voltado para a exibição de curtas-metragens e em defesa dos interesses dos documentaristas brasileiros, tanto do ponto de vista das políticas públicas, quanto do que se desejava como mercado para o filme brasileiro (MELO, 2018).

Dialogando com a categorização de de Valck (2007) e Tetê Mattos (2013), podemos localizar a Jornada como um dos festivais que se inicia na “era dos programadores” e que tem como forte característica também a centralidade dos temas políticos, não apenas nos filmes, mas em sua programação de forma geral, estabelecendo-se durante a ditadura militar como um dos espaços de resistência cultural, funcionando como um ambiente considerado seguro. Assim,

> É importante marcar que guardando as singularidades de cada um dos eixos aqui escolhidos, o CCB, o GEC e a Jornada têm aproximações que se estabelecem especialmente a partir da já citada marca curatorial de Guido Araújo que imprime nas atividades um interesse formativo que ultrapassou a cinefilia e firmou um posicionamento que se preocupava, afinado com as questões do período, em encontrar saídas para as dificuldades encontradas pelo cinema brasileiro na ocupação do mercado, e simultaneamente profundamente inserido nos debates políticos vividos pelo Brasil da época. (MELO, 2018, p. 113)

Nessa perspectiva, a Jornada abrigava as mostras competitivas, que aceitavam filmes em super-8, 16 mm e 35 mm, e, mesmo voltada inicialmente para o documentário, abriu espaço para animação e os experimentais. Além das competitivas, havia também os seminários, simpósios, mostras informativas e paralelas, bem como debates. Toda essa programação, que durava de 7 a 10 dias, era possível devido à construção de redes de cooperação, ativadas por Guido Araújo, no primeiro momento com a UFBA e na sequência com embaixadas, consulados, cinematecas, outros festivais e associações culturais, especialmente o Goethe Institut. Nessas articulações, ampliaram-se as redes de parcerias, ao mesmo tempo que assistimos à fundação e reestruturação de instituições vinculadas ao campo cinematográfico, tais como a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), as federações nacional e regionais do movimento cineclubista, o Encontro dos Pesquisadores do Cinema Brasileiro, o mercado paralelo e os debates sobre a Dinafilme. (MELO, 2016)

Além disso, os simpósios e seminários ocorridos durante a Jornada estavam diretamente relacionados com os temas e problemas enfrentados pelo campo cinematográfico brasileiro e latino-americano, tais como o lugar do curta-metragem no mercado cinematográfico, o papel do cinema no que tange às questões políticas e identitárias, as relações entre o campo e os órgãos governamentais, tanto no sentido do estímulo à produção, distribuição e formação, quanto em relação aos entraves causados pela censura. Apenas à guisa de ilustração, houve em 1973 o Simpósio sobre o mercado do filme de curta-metragem, composto das seguintes falas: "Uma atitude cultural para o Super-8", por Jean-Claude Bernardet; "O curta-metragem como instrumento de pesquisa", por Alex Viany; "As opções do curta-metragem no panorama cultural", por José Carlos Avelar; "Legislação brasileira sobre curta-metragem", por Thomas Farkas; "Características do mercado paralelo para o filme de curta-metragem", por Aluísio Leite Filho; "A atuação dos cineclubes na divulgação do curta-metragem", por Marco Aurélio Marcondes; e "Uma experiência: o cinema de arte de Recife", por Celso Marconi. (TAVARES, 1978, p. 16)

No tocante às mostras paralelas e informativas realizadas nas edições das Jornadas, observamos quais as relações que o evento estabelece, a partir da curadoria organizada por Guido Araújo, com outros festivais, filmografias e temas que nem sempre estão presentes nos filmes concorrentes nos certames. Na nossa perspectiva, essas mostras funcionam também como um elemento formativo, ao proporcionar aos participantes da Jornada, seja os cineastas, seja o público em geral, uma aproximação mais abrangente tanto de filmes contemporâneos realizados em outros países, quanto de uma produção brasileira pouco vista.

Também como exemplo houve, em 1973, a Mostra Oberhausen, a Retrospectiva Thomas Farkas e a Mostra Informativa Nacional Super-8; em 1974 a Mostra Informativa de Cinema Documental, a Retrospectiva do Cinema Primitivo Nordestino e a Mostra Informativa de Cinema Documental; em 1976 a Mostra Hors-Concours, a Mostra Bilbao na Bahia I e II e, por fim, a Mostra Informativa do Filme Latino-Americano I e II; e em 1978 a Mostra comemorativa 20 anos da Cinemateca do MAM, a Homenagem a Olney São Paulo; a Mostra do Filme Infanto-Juvenil, a Informativa do Filme Curto Latino-Americano, a Retrospectiva dos Filmes Destacados das Jornadas passadas, o Programa do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro e a Mostra Especial do Filme Documentário. (VII JORNADA..., 1978) Assim, depois dessa breve apresentação

da Jornada e sua programação, vamos nos tratar do CachoeiraDoc, pensando também sua organização a partir da mesma ideia de formação.

Cachoeira.Doc: uma aproximação

O Festival de Documentários de Cachoeira, CachoeiraDoc, cuja primeira edição aconteceu em 2010, é uma iniciativa de Amaranta César, coordenada em parceria com Ana Rosa Marques, ambas professoras do curso de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Diferentemente da Jornada, o CachoeiraDoc é parte de um contexto de expansão das políticas públicas de educação e cultura, tanto no âmbito estadual, quanto no federal, que através da universidade pública e dos editais de fomento possibilitaram a realização de um festival, no interior do estado da Bahia, que se propõe a "contribuir para a renovação da tradição documental". (CACHOEIRADOC..., 2010)

O CachoeiraDoc escapa às classificações propostas por Vallejo (2016), de Valck (2007) e Mattos (2013), ou as hibridiza de maneira mais intensa, ao permanecer com uma forte marca curatorial, que para as duas primeiras faz parte da já citada "era dos programadores". Esta, na perspectiva de Vallejo (2016) e de Valck (2007), entrou em declínio nos anos 1980, mantendo como duas linhas mestras tanto as dimensões estéticas, quanto as políticas, na organização da programação, como explicitam os textos de apresentação do festival e das mostras nos catálogos das oito edições até então realizadas. Isso indica a ambição de constituir um diálogo com as questões do contemporâneo, trazendo para o espaço do CachoeiraDoc temas e tensões que potencializam mais uma vez a compreensão dos festivais como lugares de encontro, trocas e formação.

Uma das principais características do festival, a qual se vincula fortemente ao viés da formação, é a participação dos estudantes de graduação na produção e na curadoria, ministrando oficinas e selecionando filmes para a programação, bem como no júri jovem, que de forma independente do júri oficial premia os melhores filmes das mostras competitivas. Acompanhando a ficha técnica e os catálogos de cada edição, é possível mapear a circulação dessas pessoas e observar como a relação do festival com a universidade ocorre não apensas na dimensão estrutural – no sentido de ceder espaço para as exibições, debates, transporte, entre outras coisas –, mas sobretudo, em nossa perspectiva, proporcionando

um espaço de experimentação vinculada às aprendizagens, tensões e fricções do campo cinematográfico de maneira mais ampla.

De forma geral, o CachoeiraDoc é formado pelas mostras competitivas de curta e longa-metragem, mostras especiais, mostras paralelas, oficinas, sessões especiais e conferências. No decorrer dos anos, apesar da alteração da conjuntura e contexto social e político brasileiro, com o golpe de 2016 e questões antecedentes, o evento cresceu e reafirmou o seu interesse por uma agenda progressista, marcadamente vinculada aos debates de raça, gênero, sexualidade e seus desdobramentos. Estes são entendidos no sentido tanto das suas potencialidades, quanto das tensões com a política e estética do próprio campo cinematográfico, bem como do mundo social de forma mais ampliada. Isso leva o cinema, especialmente no caso do documentário, foco do festival, a ser considerado um espaço de intervenção e reelaboração das imagens, representação e autoria, a partir desses recortes.

Nessa perspectiva, ao observarmos mais detidamente a programação, as escolhas curatoriais materializam essas linhas, perceptíveis na força do cinema indígena, negro e de mulheres e LGBTQ+. Em suas produções, extrapolando e questionando uma certa tradição do documentário brasileiro, esses sujeitos ultrapassam o lugar de temas e passam a ser elaboradores sofisticados das suas próprias imagens e narrativas. Essa mudança faz com que não só nos debates, mas também na programação, os "clássicos do real" possam ser exibidos, questionados e postos em perspectiva, numa homenagem que, menos interessada em reafirmar os seus lugares na história do cinema documentário, interpele o presente e proponha novas formas de leitura e aproximação. Dentre esses clássicos, estiveram Geraldo Sarno, em 2010, Alexandre Robatto, em 2013, Guido Araújo, em 2015, e Luís Paulino dos Santos, em 2017. Cineastas de atuação variada, mas que têm em comum na sua produção o interesse pelas culturas populares, do recôncavo, sertão ou litoral baiano e nordestino.

No que diz respeito às mostras especiais, em 2010 houve as mostras "Cinema sem fronteiras", "Paralela Bahia" e "Paralela Recôncavo"; em 2011 "Agnès Varda" e "Documentários experimentais"; em 2012 "Caros diários" e "25 anos do Vídeo nas Aldeias"; em 2013 "Áfricas: filmes de regresso e questões à terra natal", "Recôncavo" e "Cinema na real". Já em 2014, houve as mostras "Jia Zhangke", "Kékó" e "Resistência"; em 2015 "Perspectivas do espaço e imersões sensoriais", "Soy Cine" e o retorno do "Cinema na real". Em 2016, o espaço das mostras

especiais é ocupado pela Mostra Contemporânea, com as sessões "Gênero – a pele que vestimos", "Espaços em disputa", "O fim e o (re)começo do mundo", "Bahia: ruínas em construção", e pela mostra Cinema com Mulheres, organizada em curadoria coletiva por Yasmin Thayná, Lis Kogan, Carla Maia, Janaína Oliveira, Ana Carvalho, Marisa Cardozo, Mariana Porto e Marisa Merlo. Por fim, em 2017, as mostras especiais foram "Corpos em luta", "Memórias em luta" e "Cinema de lutas", com curadoria compartilhada por Amaranta César, Nicole Breneze Victor Guimarães.

As conferências e mesas-redondas têm um espaço privilegiado na programação do festival. Elas deslizam entre temas relacionadas aos aspectos mais técnicos e formais relativos à produção documental – como as sobre "Cinema e educação", com Daiane Silva, Juliana de Carvalho e Ana Paula Nunes, e "Música e invenção no documentário", com Guilherme Maia, Francisco Serafim e Ricardo Calil, em 2010; "Documentário, arte e técnica", com Nicolas Hallet, Ute Fendler e Henriette Gunkel, e "Notas sobre Cinema Universitário", com Rita Lima, Guilherme Sarmiento e os estudantes do PET Cinema UFRB, em 2011. Com o tempo vão se consolidando em torno de discussões que acompanham as demandas do próprio campo e dos filmes que compõem as mostras, sejam as competitivas ou as especiais e paralelas, colocando-se na intersecção da estética, história e política, como por exemplo, também em 2011, a conferência "Mídia indígena e o filme como 'autorretrato'", com Joceny Pinheiro; a mesa-redonda "Resistir hoje", com Josias Pires e Ernesto Carvalho; as conferências sobre o cinema de Jia Zhangke, realizadas por Cecília Melo e Isaac Pipano, em 2014.

Em 2015, ocorreram as conferências "Cinema, universidade saberes tradicionais", com César Guimarães; "Métodos e processos de formação: as oficinas nas periferias, comunidades tradicionais e territórios indígenas", com Glaura Vale. Lara Belov (Coletivo Cinema e Sal) e Ernesto de Carvalho (Vídeo nas aldeias e Ocupe Estelita). Por fim, em 2017, o festival abriga em colaboração com o programa de pós-graduação em Comunicação (PPGCom) da UFRB o VI Colóquio Cinema, Estética e Política, organizado pelo Grupo Poéticas da Experiência, do PPGCom da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a participação de lideranças negras e indígenas, além dos pesquisadores vinculados aos programas. (CACHOEIRADOC I..., 2010; CACHOEIRADOC II..., 2011; CACHOEIRADOC III..., 2012; CACHOEIRADOC VI..., 2013a; CACHOEIRADOC..., 2013b; CACHOEIRADOC V..., 2014; CACHOEIRADOC VII..., 2016; CACHOEIRADOC VIII... , 2017).

Elencar as mostras, conferências e mesas-redondas, ainda que de forma parcial e não exaustiva, como fizemos aqui, nos auxilia a compreender os caminhos construídos pelo festival e sua organização, possibilitando visualizar as parcerias estabelecidas com outros festivais, e mostras, a partir dos seus curadores, trânsito dos filmes e perspectivas, bem como de outras universidades e pesquisadores. Estes, ao participarem da programação, tanto trazem suas contribuições e reflexões dos temas sobre os quais foram convidados a tratar, quanto certamente saem atravessados pelas questões que emergem da fricção com o real que o CachoeiraDoc provoca com a sua proposta de enfrentamento das questões envolvidas em inventar um festival de cinema no interior de um estado fora do dito eixo cinematográfico do Brasil. A partir dessa característica, podemos enfim explicitar as convergências que nos moveram a aproximar o CachoeiraDoc da Jornada de Cinema da Bahia.

Convergências e continuidades no campo cinematográfico

A Jornada e o CachoeiraDoc são exemplos de festivais que se propuseram a desviar a rota do circuito de exibição e debate sobre cinema no Brasil, explicitando e questionando, cada um à sua maneira, o entrave histórico do cinema brasileiro no que diz respeito à descentralização da produção, não só no sentido dos filmes, mas também do pensamento, escrita e reflexão. Em períodos diferentes, mobilizaram estratégias semelhantes para a realização desse intento: a partir de um suporte inicial construído com as universidades – a UFBA, no caso da Jornada, e a UFRB, no caso do CachoeiraDoc –, os seus organizadores estruturaram uma rede de articulação e solidariedade, mesclando apoios e presenças institucionais do Estado (seja o governo federal, estadual ou municipal), movimentos sociais, associações de classe, participação estudantil, outros festivais, consulados, associações culturais e relações pessoais para que as atividades ocorressem.

Há também em comum entre eles o estímulo ao caráter formativo do festival, o interesse pelo documentário e pelo cinema militante (ainda que essa categoria também se modifique no tempo, sentido e significados). Além disso, nota-se a permanência de alguns temas e sujeitos na programação (filmes, conferências e oficinas) dos dois festivais, tais como a já citada descentralização do cinema,

as questões políticas e econômicas envolvidas com o fazer cinematográfico e, sobretudo, trabalhadores, periferias, violência do Estado, culturas populares, migração, imigração, cinemas latino-americano e africano. Estes são associados a pautas latentes nos anos 1970, mas já explicitamente presentes nos anos 2010, como os povos indígenas, negros, mulheres e população LGBTQ+, que como já citado anteriormente deixam de ser exclusivamente temas e se tornam realizadores e elaboradores das suas próprias imagens e narrativas, propondo cinemas negros, cinemas de mulheres, cinemas indígenas, cinemas LGBTQ+, cinemas periféricos, que tensionam, rasuram e questionam não só o cinema, mas também a sociedade brasileira. A existência desses novos realizadores e dessas novas imagens fala muito dos avanços, mas talvez ainda mais dos caminhos que nos faltam palmilhar na construção de uma vida em comum.

Por outro lado, chama nossa atenção como inesperadamente um paralelismo pode se aproximar por meio de cruzamentos. A Jornada começa em um momento de restrição e perseguição política e cultural, em 1972, durante a ditadura militar, existe e persiste durante toda a Nova República, até 2012, antes da inflexão, ou do "enigma" político de 2013, que, olhando hoje retrospectivamente, parece ter potencializado as forças que engendraram o golpe de 2016 e seus atuais desdobramentos. Por sua vez, o CachoeiraDoc se inicia em 2010, num momento, como também já foi dito, de expansão das políticas culturais e educacionais e aparente estabilidade, e agora atravessa um momento de uma nova escalada das restrições, perseguições e perdas de direitos que pareciam consolidados. Nessas flutuações que sublinham o quanto o cinema é inescapável à política, tanto a Jornada foi atingida nos anos 1990 pelo desmonte da Embrafilme e consequente desarticulação do campo cinematográfico no período, quanto o CachoeiraDoc em 2018, pela nova instabilidade que se abateu sobre o campo, nas esferas federal e estadual. Essa instabilidade, como de hábito, atinge mais fortemente os que não compõem o "eixo", os que se pretendem insurgentes e afeitos a questionamentos.

Como um breve parêntesis, devemos indicar que Cachoeira[3] abrigou a produção dos filmes *A montanha dos sete ecos* (1963), de Armando de Miranda, *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, *Coronel Delmiro*

---

3 Cachoeira é uma das cidades de expressão da cultura afro-baiana e um dos principais focos de resistência nas lutas pela consolidação da independência do Brasil na Bahia, em 1823, tanto por isso é também conhecida como Heroica e, uma vez por ano, transformada em capital do estado.

Gouveia (1978), de Geraldo Sarno, e *O mágico e o delegado* (1983), de Fernando Coni Campos. Além disso, o Clube de Cinema de Cachoeira recebeu em 1978 a VII Jornada Nordestina de Cineclubes, organizada pela Federação Nordestina de Cineclubes e coordenação do Clube de Cinema de Cachoeira (VII JORNADA..., 1978b, p. 6), além da existência de salas de cinema, aponta um histórico da cidade em relação as práticas cinematográficas.

Para além, ou talvez junto a tudo isso, assim como o CachoeiraDoc é sediado na cidade de Cachoeira, a Jornada, numa proposta de interiorização, em 1975 levou parte da programação à Feira de Santana e nos anos de 1983 e 1984 fez também de Cachoeira sua sede, para as XII e XIII Jornada Brasileira de Curta-Metragem (ARAÚJO, 2013). E mesmo reconhecendo a centralidadede de Robert Flaherty, não deixa de ser curioso que *Nanook, o esquimó* tenha sido escolhido pelos dois festivais para a sua abertura na mesma cidade, com 26 anos de intervalo entre as duas exibições. (XIII JORNADA..., 1984; I CACHOEIRADOC..., 2010) Somando-se a essa piscadela do passado para o presente, Guido Araújo, principal organizador da Jornada, documentarista, professor emérito da Faculdade de Comunicação da UFBA e no nosso entendimento um dos principais mediadores culturais do campo cinematográfico baiano e brasileiro, foi, como já dito anteriormente, um dos homenageados na mostra "Clássicos do Real", pelo CachoeiraDoc.

Assim, nessa abordagem em que tentamos experimentar a possibilidade de comparação entre esses dois festivais realizados na Bahia, em períodos diferentes, mas com elementos que se revelaram próximos e que pelo menos provisoriamente nos permitem afirmar que o interesse e o engajamento do cinema nas questões contemporâneas, aliados ao reconhecimento do necessário diálogo com a história e a memória do cinema, podem ser reconhecidos como uma espécie de "herança" que a Jornada lega ao CachoeiraDoc, que à sua maneira segue com o cinema em busca "por um mundo mais humano."

Referências

ARAÚJO, Guido. As jornadas em Cachoeira. *Cadernos de Cinema*, [*s. l.*], 15 jun. 2013. Disponível em: https://bit.ly/3cEpZbj. Acesso em 10 dez 2019.

CACHOEIRADOC: 2015. Cachoeira: CachoeiraDoc, 2015. Programação do CachoeiraDoc: VI Festival de Documentários de Cachoeira. Disponível em: http://cachoeiradoc.com.br/2015/. Acesso: 2 set. 2019.

Cachoeiradoc: I Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2010. Disponível em: https://issuu.com/leo.fcosta/docs/cachoeiradoc. Acesso em 1 set. 2019.

CACHOEIRADOC: II Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2011. Disponível em: https://issuu.com/leo.fcosta/docs/cachoeiradoc_catalogo. 1 set. 2019.

CACHOEIRADOC: III Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2012. Disponível em: https://issuu.com/leo.fcosta/docs/catalogo. Acesso 3 set. 2019.

CACHOEIRADOC: IV Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2013a. Disponível em: https://issuu.com/leo.fcosta/docs/cachoeiradoc4_catalogo. Acesso 1 set. 2019

CACHOEIRADOC: Relatório de edições anteriores. Cachoeira: [*s. n.*], 2013b. Disponível em: https://bit.ly/2G840xy. Acesso em: 10 nov. 2019.

CACHOEIRADOC: V Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2014. Disponível em: http://www.cachoeiradoc.com.br/2014/. Acesso: 2 set. 2019.

CACHOEIRADOC: VII Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2016. Disponível em: https://issuu.com/leo.fcosta/docs/cachoeiradoc7_cata__logo_web01. Acesso em 1 set 2019.

CACHOEIRADOC: VIII Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2017.

DE VALCK, Marijke. *Film festivals*: from European geopolitics to global cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. *In*: BAMBA, Mahomed (org.). *A recepção cinematográfica:* teoria e estudos de casos. Salvador: Edufba, 2013. p. 117-130.

MELO, Izabel de Fátima Cruz Melo. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos*: novas sociabilidades e ambiência na Bahia. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. *"Cinema é mais que filme"*: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia. Salvador: Eduneb, 2016.

SOUTO, Mariana. *Por um cinema comparado*: possibilidades metodológicas da pesquisa em audiovisual. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. Projeto de pós-doutorado apresentado ao programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://bit.ly/34BaQ81. Acesso 10 dez. 2019.

TAVARES, Bráulio. *O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*. Salvador: Gráfica do Banco Econômico, 1978.

VALLEJO, Aida. Festivales cinematográficos: em el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias*, Madrid, n. 39, ago. 2016. Disponível em: https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838. Acesso em: 24 dez. 2019.

VII JORNADA Brasileira de Curta Metragem: Paulo Emílio Sales Gomes. Salvador: [*s. n.*], 1978a. Programa de evento ocorrido de 8 a 15 de setembro de 1978.

VII JORNADA Brasileira de Curta Metragem: Paulo Emílio Sales Gomes. Salvador: [*s. n.*], 1978b. Regulamento de evento ocorrido de 8 a 15 de setembro de 1978a.

VII JORNADA de Cineclubes Nordestina. *A Tarde*, Salvador, p. 6, 29 jul. 1978b.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XIII JORNADA Brasileira de Curta-Metragem. Cachoeira: [*s. n.*], p. 6, 1984. Programa de evento ocorrido de 8 a 14 de setembro de 1984.

PARTE 2

NO CACHOEIRA DOC

O encontro com Makota Valdina

André Brasil
César Guimarães

Um encontro, sabemos bem, pode ganhar múltiplas formas: da onda do mar que explode sobre a pedra, com sua insistência e variação incessante, à folha que resvala a pele, a chamar atenção para sua discreta presença; do vento, que vira o invisível em visível, transmitindo a tudo em torno o movimento de sua passagem, aos pássaros, que chegam e cantam junto com o toque dos atabaques e o pio do caboclo na mata. O encontro pode ser tantos quanto múltipla é a imanência do mundo: avesso à abstração, ele repercute, toca, respinga, desdobra-se para além dele mesmo: repetição, insistência; mas também diferença, abertura de caminhos.

Dizemos isso para ressaltar a intensidade e a extensão do encontro que tivemos – nós professores e pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), dedicados às imagens e ao cinema – com a professora, liderança espiritual e política do terreiro Nzó Onimboya (Salvador, Bahia), Valdina Oliveira Pinto, ou Makota Valdina. Esse encontro teve início no VI Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado junto ao VIII CachoeiraDoc, em 2017, na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, quando Makota Valdina participou da mesa "Os terreiros, as imagens", junto a outras mestras e mestres, sob a mediação de César Guimarães: Cássia Cristina (Makota Kidoiale, do Quilombo Manzo Ngunzo Kaiango), Mãe Marí (Ilê Axé Pakolè), Tatá Marcelino (Zogodô Malé Daho Taby/ Fundação Casa Paulo Dias Adorno), Pai Idelson (Ilê Axé Ogunja) e Pai Ricardo (Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente). Depois, o encontro desdobrou-se em outras iniciativas: a vinda de Makota Valdina a Belo Horizonte, em novembro de 2018, para ministrar um dos módulos da disciplina Políticas da Terra, parte do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG; a fala na abertura do Forumdoc.bh: Festival do Filme Etnográfico e Documentário de Belo Horizonte, nesse mesmo período; e, por fim, logo após sua passagem, em

março de 2019, ela esteve presente entre nós, quando demos prosseguimento a uma ideia sua, com a realização da disciplina "Chamando o mato de volta",[1] também na UFMG. Alice Pinto e Junior Pakapyn, ambos do Nzó Onimboya, participaram da abertura do semestre e conduziram uma bela homenagem a Makota, diante da árvore que ela tanto reverencia – a Pindaíba, ou quebra-feitiço, cujo nome popular liga-se à *dijina* de Valdina – Zimewanga – que significa "tirar o sofrimento", "desfazer o feitiço que se abate sobre alguém".

Como professora e liderança na Bahia, Makota Valdina levou adiante essa tarefa de tirar o sofrimento, especialmente daqueles que precisam lidar cotidianamente com o racismo, com o desrespeito, com a intolerância religiosa, resistindo para manter suas práticas ancestrais. Ela nasceu no local hoje chamado Engenho Velho da Federação, na casa da antiga Ladeira do Forno, na qual, perto da Fonte, se situava o candomblé de seu Zé Boiadeiro. A mãe de Valdina era quem costurava a roupa do caboclo dele, Boiadeiro. Nessa casa de taipa ela ouviu pela primeira vez as palavras cantadas em língua africana (já tocada pelos inquices). Foi nessa ladeira que ela cresceu, na vizinhança do mato, brincando com as folhas e ervas do quintal, ao lado de outras crianças, cuidadas pelos vizinhos e parentes: "era mesmo uma comunidade" – ela anotou em suas memórias – "com um outro jeito de nascer, de crescer, de viver, de educar crianças e jovens, de realizar coisas coletivamente, de se entrejudar do nascer ao morrer". (PINTO, 2015, p. 28) Essas experiências de vida compartilhada – nas festas de família, nos cortejos e carnavais, nos mutirões, no trabalho com as sociedades de bairro, na solidariedade cotidiana que firma os laços entre o povo negro – guiarão a trajetória de Valdina, desde seus anos de magistério (na escola pública e nos cursos de alfabetização para mulheres) até sua atuação como liderança política e religiosa.

---

1 A disciplina "Chamando o mato de volta" foi oferecida a alunos da graduação da UFMG, no primeiro semestre de 2019, ministrada por Pedrina de Lourdes Santos (Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Oliveira) e Pai Ricardo de Moura (Casa de Caridade Pai Jacob do Oriente, BH), tendo como professores parceiros Maria Auxiliadora Drumond (Instituto de Ciências Biológicas), Wagner Leite Viana (Escola de Belas Artes) e César Guimarães. Em seu início, o curso contou com a participação de Alice Pinto e Junior Pakapyn (Nzó Onimboya, Salvador, Bahia), sobrinhos de Makota Valdina. Como resume a ementa, "a partir dos saberes dos povos de terreiro na sua relação com as plantas e com o meio ambiente, em diálogo com pesquisadores da botânica, da etnoecologia e das artes visuais, o curso pretende – numa etapa inicial – reconhecer e identificar as espécies da mata da Estação Ecológica da UFMG para, em seguida, criar um jardim de folhas de santo e promover a disseminação de mudas entre as comunidades de terreiro de Belo Horizonte e arredores."

Makota Valdina é senhora das passagens, cuida com sabedoria do trânsito e dos intercâmbios entre mundos diferentes: a escola, a política, o sagrado; a periferia e o centro; o natural e o sobrenatural. O modo como essas passagens se fazem na prática e se definem no discurso de Valdina talvez seja aquele do alinhavo, de uma costura cotidiana.[2] Elas acontecem na lida corriqueira, mas exigem cuidado, já que cada domínio possui sua própria pragmática, abriga formas e relações específicas. Se a costura é possível, é porque, em seus estratos mais profundos, esses domínios (ou mundos) diferentes constituem-se de um mesmo substrato: energia geradora das energias (*kalunga*, para os Bakóngo, de Angola), força que transita de um a outro corpo, de um gesto a outro, do visível ao invisível. É assim que a *mpémba* (ou pemba) como nos conta Makota Valdina (PINTO, 2015), é o mineral retirado do leito dos rios ou do interior do solo, o pó que nos liga ao mundo espiritual e o giz com o qual se escreve no quadro da escola. O alinhavo que aproxima domínios diferentes – a natureza, o sagrado, o político-pedagógico – é cotidiano, ele permite passar de um a outro como se percorrem os espaços da casa (da cozinha ao quarto, da sala ao quintal, do quintal à cozinha, e desta à vizinhança). Mas se aquilo que nos parece corriqueiro, cotidiano e contíguo exige cuidado, é porque se transita do natural ao sobrenatural, do mundo que habitamos àquele habitado pelos ancestrais. "Nós estamos aqui, cada um está vendo as caras diferentes, paredes e janelas, cadeiras... É só isso? Será que somente nós estamos aqui? Vocês podem até não acreditar, mas tem mais gente além de nós aqui, nos ouvindo, nos olhando, tem energias aqui, conosco, interagindo." (PINTO, 2015, p. 159) Essas interações, nos ensina Valdina, não ocorrem em um mundo transcendente – aquele que se projeta após a morte – mas nesse mundo, nesse plano, e o Candomblé seria, assim, em sua definição mais simples e mais profunda, esse cuidado com as passagens e as interações.

A consciência de que "não estamos sozinhos no mundo", como diz um conhecido ditado iorubá, faz dos terreiros de axé um espaço de constante exercício de hospitalidade, esta que exige construção ativa. Como escreveu César Guimarães (2019, p. 24), a prática cotidiana de acolhimento do outro merece nos

2 Em prefácio ao livro de Valdina Pinto, Jaime Sodré se lembra do elogio de Nair de Carvalho a Makota e sua mãe: "Gosto muito do trabalho que vem dessas tapeceiras pelo arremate e acabamento. Veja o avesso, está perfeito." E depois recorre a uma fala da própria Valdina: "Hoje, registrando esse lembrança da minha memória vejo que valeu a pena tantas vezes que minha mãe me fez desmanchar o ponto-de-cruz para fazer o arremate correto". (SODRÉ, 2015, p. 11)

terreiros todo cuidado e atenção, "assim como se faz com a 'comida de santo'". Contudo, historicamente, quando o cinema adentra os terreiros, não raro, a atitude "é a de um visitante cuja curiosidade converte-se facilmente em um olhar intrusivo ou até respeitoso, mas superficial". (GUIMARÃES, 2019, p. 24) Daí o apelo de Makota Valdina: "quer ajudar o Candomblé? Se aproxime das comunidades de terreiro: vá ver o dia a dia, o jeito como as pessoas lidam na comunidade com as outras pessoas". (VALDINA, 2020, p. 106)

O que sustenta esse apelo é, mais profundamente, uma *ética* da imagem – e também uma *estética* – que difere e pode alterar, por dentro, o modo como o cinema (mais especificamente o cinema documentário) concebe a imagem. Se, por um lado, a modernidade ocidental toma hegemonicamente a imagem como espaço de separação – entre nós e eles, entre sujeito e objeto, representação e mundo representado –, para Makota Valdina, outras e outros intelectuais ligados às religiões afro-brasileiras, ela é antes *agência* e *relação*. Assim como os seres e entidades invisíveis coabitam, participam e agem em nosso cotidiano (este que se constitui pelos trânsitos e intercâmbios), o mesmo pode ser dito das imagens. Elas agem, interagem e participam das passagens entre mundos: por isso são lugar de cuidado; cuidam e demandam cuidado.

Fazer uma imagem, montá-la, colocá-la em circulação, diríamos ainda nesse sentido, é operar com sua incidência em vários domínios. Afinal, ela atua no *domínio do sensível*, seja quando participa e intervém na cena filmada, seja quando afeta sensivelmente o corpo do espectador; e atua no *domínio do imaginário* (domínio portanto político), seja para reduzi-lo ou asfixiá-lo, seja para alargá-lo ou torná-lo mais vivo e habitável; seja para reforçar estigmas, seja para desfazê-los. Ela atua no *domínio do sobrenatural*, ainda que se pense estar lidando apenas com uma dimensão física, visível.

Ainda que não se queira, essa presença das imagens entre corpos e rituais nunca se dá de modo autônomo, absolutamente soberano, mas relacional: prática entre práticas, artefato entre outros. Com alguma liberdade, poderíamos usar a imagem de Makota Valdina, em um breve comentário sobre um canto (no retrato que dela fizemos em sua vinda à UFMG):[3] "*Singe, singe. Balanda ki kumbaka ko*: sigamos juntos, engatados, entrelaçados uns aos outros, não cairemos.

3 O videorretrato está no site do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG: http://www.saberestradicionais.org/retrato-da-mestra-makota-valdina.

Iembe, iembe: calma, calma, vamos na calma." Se a imagem é lugar de imaginação, de especulação de mundos e de produção de afetos, por isso mesmo ela não está fora, mas participa e intervém no mundo, onde imaginação, especulação e afetos circulam. Ela segue atada, entrelaçada àquilo que filma e àqueles que a veem. *Iembê, iembê*, portanto.

Em suas recentes aulas na UFMG, pai Ricardo de Moura insistiu que, ao chamar o mato de volta, é preciso saber o que se está chamando. Realizado na Estação Ecológica da universidade, o curso "Chamando o mato de volta" consistiu em um conjunto de pequenas incursões na mata que ressurgiu há pouco mais de setenta anos, regenerada, sobrevivente das seguidas devastações a que foi submetida: desde o tempo das antigas fazendas existentes na região até a construção da universidade, quando a área verde sofreu sucessivas queimadas, ficando abandonada e até mesmo entregue ao acúmulo dos entulhos originados das edificações. Pai Ricardo ressaltou que não era nada simples convocar o poder curativo das centenas de espécies ali existentes, utilizadas para fins medicinais e ritualísticos nos terreiros de umbanda e candomblé. Ao chamar o mato de volta – de volta para perto de nós, que o expulsamos –, vem com ele a memória do sofrimento e da violência do passado, com seus vestígios e restos que alcançam o nosso presente: a exploração do trabalho da população negra ("nosso povo passou por aqui", afirmou Pai Ricardo) e das crianças e jovens "retirados das ruas", internados no orfanato Lar dos Meninos Dom Orione – que ali funcionava –, empregados na olaria para fabricar tijolos e telhas utilizados nas ricas casas da região da Pampulha; no sangue dos animais mortos e devorados; nas queimadas que assolaram as árvores e as plantas. Por essa razão, logo no início do curso, numa homenagem a Makota Valdina – com quem sonhara a realização desse curso – pai Ricardo fez um ritual dedicado aos Erês, no interior da olaria. Surpreendentemente, sem que fosse planejado, uma das crianças presentes surgiu distribuindo balas aos que ali estavam. Um encontro se tramava aos poucos naquela ensolarada manhã de sábado, e Makota Valdina, certamente, era quem o propiciara.

Afinal, se em suas formulações sobre o cinema André Bazin nos sugeria que a realidade não tem costura, poderíamos complementar essa bela imagem com outra, vinda dos terreiros de axé: a natureza (como realidade construída) é sim costurada (ainda que, muitas vezes, essa costura nos seja invisível, imperceptível): ela é formada por linhas que ligam os planos físico e sagrado, linhas que

entrelaçam o atual e o ancestral, tornando-os contemporâneos. Quando, por meio de uma pesquisa científica, de um desenho de observação, ou de um ponto de umbanda, "chama-se o mato de volta", junto ao que é físico e visível, toda uma multiplicidade invisível é ativada, escuta e atende também ao chamado. Ao filmar algo – o espaço de um terreiro, os cômodos da casa, a trilha por dentro da mata – é preciso saber o que se está filmando: saber, ao menos, que esse saber pouco sabe: que vem de longe a folha que discretamente resvala a pele, o que faz do encontro, a um só tempo, encanto e história.

Referências

GUIMARÃES, César. Filmar os terreiros, ontem e hoje. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 24, p. 23-36, jan./mar. 2019.

PINTO, Valdina. *Meu caminhar, meu viver*. Salvador: Sepromi, 2015.

SODRÉ, Jaime. Prefácio. *In*: PINTO, Valdina. *Meu caminhar, meu viver*. Salvador: Sepromi, 2015. p. 10-11.

VALDINA, Makota. Os terreiros e as imagens. *In*: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo (org.). *Desaguar em cinema:* Documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: Edufba, 2020. p. 106.

Os terreiros e as imagens[1]

Makota Valdina

As pessoas que me conhecem sabem do meu pé atrás com a academia e vou dizer por que: hoje a gente tem muitos doutores, muitos mestres, muitos acadêmicos, muita gente com suas ias – antropologia, etnologia e tudo mais quanto for "ia" – que escarafunchou negro e índio. Para mim essas disciplinas só foram criadas para nos conhecer e nos dominar. Até agora nada das teses que foram escritas, nada do que foi feito modificou a nossa situação: a gente até hoje luta para que a nossa sociedade respeite nossas crenças, respeite a nossa humanidade, e muitas das imagens que foram veiculadas, inclusive, não fizeram bem, fizeram mal.

A academia fez esse mal aqui na Bahia que foi "iorubanizar" tudo. Acham que só os Iorubá vieram para a Bahia, então a história real nunca foi contada. Até quando fizeram filme sobre Zumbi, botaram Ganga Zumba em cultura iorubá. Grande desconhecimento: Ganga Zumba nunca foi iorubá. Hoje, a gente está começando esse respeito, essa busca por aqueles que realmente são os sujeitos de sua fala.

Até hoje o povo me procura: "Makota, não sei o quê, assim, assim... eu queria fazer a minha tese". "Já vem mais um", é o que se passa na minha cabeça.

No nosso terreiro é proibido fotografar, é proibido celular, é proibido mesmo. Me chamam de cafona mas eu quero, pelo menos, que aquele pedacinho pequenininho – que não tem glamour, não tem a imponência de muitos terreiros mas que tem preservação de algo que nos foi passado – sirva para as futuras gerações, quando eu me for, entendeu?!

Tenho sido criticada, mas você vai para o terreiro para ficar o tempo todo pendurado, não pode passar sem seu celular? Então não venha, porque me fere quando eu vejo o inquice, orixá ou vodum ali dançando e as pessoas estão

1 Transcrição de conferência no *VI Colóquio Cinema, Estética e Política*, realizado em articulação com o *VIII CachoeiraDoc*, no dia 05/09/2017, no Cine Theatro Cachoeirano.

assistindo o celular. Pelo amor de deus, isso é uma grande falta de respeito. Você vai para uma festa de orixás, de voduns, de inquices para quê? Para interagir com aquela energia ou para quê? Para quê? Eu não faço questão de uma pessoa dessas no nosso terreiro, eu faço questão que as pessoas cheguem e sejam acolhidas pela energia na qual nós acreditamos e que cultuamos. Eu quero que as pessoas se toquem e sejam tocadas, cada uma da sua maneira, pelos inquices que estão ali. Ainda que não cheguem perto para dar um abraço, mas que as pessoas sintam a energia daquele inquice que está incorporado em alguém. É isso que eu quero, é isso que tem que ser. Aquilo não é show, ninguém deve ir para um terreiro para assistir a um show, você vai interagir com a cultura que está ali viva e que não tem explicação. "Mas como é? Como é o transe, Makota?" E eu respondo: "Como Jesus está ali na hóstia? O corpo de Jesus ali, explique como é isso? Alguém explica, alguém diz? Não diz". Ou você crê, ou você tem fé naquilo, ou não. Você tem que entender ou sentir enquanto católico. Por que a gente tem que explicar tudo, esmiuçar tudo? Se você quer aprender, vá, fique, esteja ali nas festas. Se você foi escolhido ou escolhida, você vai incorporar um orixá, um inquice, um voduns, ou você vai ser suspenso ou suspensa por ele para ser um ogan ou um tàta.

Quer fazer filmes? Quer fazer imagens sobre candomblé? A toda hora a gente tem como fazer, porque todas as formas de racismo que a gente sofre atingem o candomblé. Porque a maneira como a sociedade vê as pessoas de candomblé é como a sociedade vê cada descendente de africano que existe na sociedade. A gente é discriminado a todo segundo, a todo minuto, em todo local, em tudo. É por isso que criam essas figuras exóticas. É preciso acabar com os exotismos, com as folclorizações, e encarar a diferença: tem uma cultura diferente, que pensa de modo diferente, vê o mundo de maneira diferente, interage com esse mundo de uma forma. Quem é de candomblé é assim. "Mas como é?" Eu não sei, vá conviver com as pessoas que você vai sentir, vai perceber como é que a gente age nas situações, como é que a gente pensa, como é que a gente interage com os outros seres humanos. E isso para mim é candomblé: candomblé para mim é minha vida. Eu sou de candomblé 24 horas por dia: quando estou acordada, quando eu estou dormindo, quando estou sonhando, o que eu sonho... Eu sou de candomblé e o candomblé não está fora do meu agir, do meu fazer. Então, quer ajudar o candomblé? Se aproxime das comunidades, terreiros: vá ver o dia a dia, o jeito como as pessoas lidam na comunidade com as outras pessoas; vá ver

como é que as pessoas estão aos trancos e barrancos se organizando para lutar contra o que eles chamam de intolerância religiosa, que eu simplesmente chamo de racismo, de falta de respeito. Vá ver o que estão fazendo com nossas matas, o que estão fazendo com nossas fontes de água, e qual é impacto disso para gente que é de candomblé; vá ver o que estão fazendo com os nossos jovens negros, que são o futuro. Estão arrasando, exterminando o futuro, o nosso futuro das nossas crianças, dos nossos jovens. Tudo isso diz respeito a quem é de candomblé. E quem é de candomblé não para para fazer a coisa folclórica, para mostrar para o turista, para inglês ver, para não sei o quê, porque tem uma identidade, traz um legado dos negros que vieram antes. Vá ver o impacto que está causando o que os evangélicos estão fazendo. Não é questão dos negros não poderem ser evangélicos: o negro pode até nem ter religião, como qualquer ser humano. Não precisa nem ter religião, nem seguir religião, mas ele tem que respeitar sua história, ele tem que respeitar sua ancestralidade. Mas o que é que os evangélicos estão fazendo? Estão dizendo que nós estamos amarrados em nome do senhor... E as pessoas que estão seguindo – muitos dos nossos jovens negros, das nossas famílias negras, das nossas crianças negras – estão com a mente amarrada em nome do pastor. É no pensar que a gente é livre. Você pode me amarrar toda aqui e agora, me levar presa e eu continuo livre porque eu sou livre na mente. E quando a gente permite ser dominado no que a gente pensa, aí é que a gente é escravo. Hoje nós temos muitos jovens, muitas famílias, muitas crianças escravas, escravas do pastor evangélico neopentecostal. O que a gente está vivendo aqui no Brasil hoje tem a ver com isso. Eu fico muito triste quando eu vejo que muitos dos nossos contribuíram para este Brasil que a gente está vivendo: esse congresso que a gente tem, essa bancada evangélica que está aí. Então, vá fazer um filme sobre isso, fale sobre isso e estará ajudando a gente que é de candomblé.

Pense somente na situação: a gente está lá dentro de um ônibus e aí tem alguém sentado com sua conta, sua guia ou seu turbante – como eu, que adoro o meu turbante. E entra alguém dizendo "Tá amarrado em nome do senhor" ou usa o termo macumba – que nos empodera mas eles são ignorantes e não sabem, pensam que dizem uma coisa pejorativa, mas me chame de macumbeira, que você vai me dar um poder tão grande que você nem imagina. É verdade, é verdade... a palavra macumba empodera a gente, não diminui não. Então, eu acho que isso é um tema para se fazer um filme.

Eu acho que o primeiro artista, o máximo artista, é o criador: é Deus, Javé, Jeová, Olorum. Dê o nome que quiser dar – para quem tem fé, para quem acredita que existe um ser supremo, ele é um só. E para o candomblé, independente dos mitos, das lendas, das representações, não existe candomblé sem natureza, sem a essência que é a natureza. Então, partindo daí, se a gente for para o mato, se a gente andar pelo mato, quanta coisa tem ali que vai nos ensinar de arte, coisa que universidade nenhuma ensina. Então, você tem que se voltar para natureza: fique só algum tempo num lugar, numa praia, por exemplo, que não tenha movimento de gente para lá e para cá. Sente ali, sente e comece a conversar com o mar. Você pode até usar voz mesmo, mas só fique ali, deixa aquela energia entrar em você e veja o quanto é grande a arte do criador.

Eu sempre falo para dançarinos que me procuram: dança afro é a dança da vida e a dança afro está em todo mundo independente da cor da pele. É isso que a gente tem que internalizar, a gente tem tudo estereotipado, tudo, não é? A gente reproduz os estereótipos, todos nós, eu também. Quantas vezes eu fico me policiando: “sai de mim, não me pertence, não quero isso”. Você tem que se policiar entendeu?! Ser humano é ser humano. O candomblé que o africano trouxe, a forma dele interagir com o sagrado, não é dele, não é para ele. Em nenhum momento, tradição nenhuma africana que chegou aqui fala de negro, de preto, “isso é para negro, é para preto”. Isso é a vida, é para o ser humano.

Quem na nossa sociedade, que diz que é branco, é branco? É? Será? Mas diz que é. Então, acredita que seja. Mas como é que você é escolhido com a pele clara, branco na sociedade, e você é escolhido para incorporar um vodum, um orixá, um inquice, um caboclo? Como é que se explica isso? Como é que se explica isso? E aí tem um bando de doidos – e eu não concordo sempre com gente que é igual a mim, que tem a minha pele, não. De repente, tem esse pensamento louco que diz que quem tem a pele clara não pode botar uma veste com a padronagem africana. Que maluquice é essa? Que loucura é essa? E a gente vai comprar os panos africanos e está lá marcado “feito na Bélgica”. É a realidade, eu adoro esses panos mas você vai lá ver e não tem um que seja feito na África, entendeu?! É isso que precisa ser desconstruído, tem uma forma de fazer cinema, fazer filme trazendo essas coisas? Tragam. A gente precisa disso porque fazendo coisas assim a gente desconstrói o racismo, as desigualdades e abre para essa pluralidade grandiosa, rica, que somos nós. No dia em que a gente descobrir isso, nós seremos os primeiros do primeiro mundo, que a gente é isso e não sabe, e não sabe, e não sabe

lidar com isso. Então, tem isso de dizer que dança africana é dança afro. Não é coisa nenhuma: é dança, é dança. Agora, se tem um jeito, se tem uma ginga, vai procurar quem foi que trouxe isso, vai procurar quem foi que contribuiu para isso. Tem um traço assim, vá procurar se está em todo mundo. E se você tem, que bom! Você também é negro como eu.

A gente precisa se abrir para entender o outro, para interagir com outro. Quando você é escolhido você foi pinçado e quando você foi pinçado é para você fazer alguma coisa, porque ninguém está aqui de bobeira. Não pense que alguém está vivendo ou nasceu ou veio para esse mundo para ficar de bobeira. Tem que resolver alguma coisa, tem que fazer alguma coisa e ai daquele ou daquela que torna a viajar sem ter feito nada! Aí eu digo: você gosta de fazer cinema? Mas você escolheu essa profissão mesmo por quê? Você vai ficar de bobeira? Com o que é que você, com a câmera na mão, pode contribuir? "Ah, eu vou enveredar por esse caminho"; "Meu filme tem que falar de índio". O que você vai fazer com sua câmera para ajudar índio, para ajudar negro, para tocar alguém que não foi tocado, que deve fazer alguma coisa, que precisa fazer alguma coisa? A sua missão é essa, e aí você vai longe, vai fundo.

Eu quero ressaltar uma coisa: ninguém do candomblé, pelo menos do candomblé que eu pratico, que eu conheço, vai na porta de ninguém chamando para ir para o candomblé nem faz proselitismo nenhum, mesmo porque no candomblé você não escolhe "Ah eu quero ser de candomblé!" Não é você que escolhe ser de candomblé, você é escolhido por isso ou por aquilo outro, para incorporar ou não incorporar. Mas não é você que diz "Ah eu acho bonito, eu quero ser de candomblé".

Então, a gente não convida ninguém. Se a pessoa vai lá, e se tem alguma coisa a ver com aquele terreiro, então a gente começa orientar. E ninguém entra no candomblé, quando é escolhido, para ser rico, pra ganhar na loteria. Se fosse isso, a gente não seria pobre ralador, não é? Nossa riqueza é outra completamente diferente. Sempre resistimos, lutamos e educamos e, infelizmente, neste exato momento que estamos vivendo neste país, vemos se esvair muita coisa que conquistamos a partir de 2003. Nesse país nunca se teve tanta oportunidade para o povo de candomblé discutir sobre educação, sobre segurança, sobre política, sobre tudo, porque antes nunca tivemos voz. Então, a gente não vai dar riqueza para ninguém que entra no candomblé. Os jovens de candomblé têm que aprender a ser pessoas marcadas para ser no mundo; não é para ostentar

a última marca do tênis nem da roupa; eles têm que ser gente, ter a postura. Infelizmente, de uns tempos para cá, também a gente está tendo muitas mudanças, muitas modas, não é? Muita ostentação que orixá, nem n'kisi, nem vodun nenhum, nenhum... eu digo isso mesmo: vodun que é vodun, n'kisi que é n'kisi, orixá que é orixá não vai nunca aceitar aquela ostentação daquelas parafernálias que eu vejo no YouTube.

Lá no espaço da gente, estamos trabalhando, discutindo política, avaliando o que está acontecendo, formando os meninos que estão ali, os jovens estão ali, os adultos que estão ali, os velhos que estão ali. O negócio está feio, está nos engolindo e a gente tem que correr para poder criar estratégias para educar as nossas crianças e nossos jovens. Não é fácil não.

Agora, a comunidade negra está pisando na bola, está pisando na bola, sim. Ontem, ouvindo Babau falar, eu me dizia assim: "Quantas lideranças negras precisavam estar aqui ouvindo esse homem falar, precisamos aprender a guerrear com os índios, aprender a se organizar como eles". Passou pela minha cabeça: "Puxa vida, a gente está perdendo terreno, está perdendo terreno porque tudo que a gente conquistou estou vendo se esvair". Com menos do que isso, na década de 1970, a gente estava na rua e, hoje em dia, está todo mundo naquela letargia, aceitando tudo. Eu quero ver até quando. Mas, por outro lado, a nível de coisa miúda, aqui ou ali ou acolá, os terreiros estão fazendo alguma coisa, não estão parados, não. Estão fazendo alguma coisa mesmo no seu miudinho. Uma hora todo mundo vai se juntar e vai ver que tem que fazer a coisa maior. Tem muita gente pensando coletivamente e eu aposto nisso. Tem momentos, como esse, em que a gente tem de estar na luta como água. A água vai pingando, pin, pin, pin... Ninguém está vendo a água pingando. Daqui a pouco, você vê que está tudo alagado. É assim que a gente vai ter que agir, como Dandalunda, como Oxum, como Aziri, que é água, não é nada de deusa do amor, é água.

O futuro e os caminhos encantados: Cachoeira *reencontra* os Tupinambá

Jurema Machado de Andrade Souza

Em um dia de agosto de 1999, dezenas de indígenas Pataxó e Pataxó Hãhãhãi retomavam a área compreendida como Parque Nacional e Histórico do Monte Pascoal, município de Porto Seguro, na Bahia. Os indígenas, especificamente os Pataxó, que contavam com o apoio dos Hãhãhãi, reivindicavam aquela área como seu território tradicional e solicitavam à Fundação Nacional do Índio (Funai) a revisão de limites da terra indígena, de maneira que a área do parque, uma unidade de conservação criada sobrepondo-se ao território indígena, voltasse a ser de sua livre circulação.

Os Pataxó já estavam desde o ano anterior em um movimento para restaurar seu território tradicional, esbulhado em décadas de omissões e descaso dos poderes locais e federal. Além de fazendas, o povo Pataxó vinha se confrontando com o próprio Estado, que, por meio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), criou assentamentos de reforma agrária incidentes na sua terra tradicional e, mediante o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), o Parque Nacional e Histórico do Monte Pascoal. Contudo, foi a retomada do Monte Pascoal que trouxe destaque à questão fundiária naquele pedaço do extremo sul da Bahia. Os governos federal e estadual preparavam o cenário para as comemorações dos 500 anos, e isso implicava intervenções diretas na terra e na vida dos povos indígenas que moravam na região.

As retomadas dos índios estavam relacionadas a um movimento maior, denominado "Outros 500", uma associação entre os movimentos negro, indígena e popular, que realizou ações de enfrentamento e questionamento das chamadas comemorações oficiais do Estado. E foi nesse contexto de *descomemorações* e luta que o povo Tupinambá "levantou sua aldeia" ou, como no toré entoado nas noites de fogueira na aldeia Serra do Padeiro:

Tupinambá pisou no chão
Eu vi a terra tremer
Ô cadê meus parentes
vai buscar que eu quero ver.

Em uma retomada, como o termo quer dizer, não se retoma apenas a terra, ou melhor, ao retomar a terra, retomam-se também memórias, bichos, plantas, cantos e toantes encantados, bem como o sentimento de povo, por meio de um nome ou etnônimo. Os Tupinambá sempre se souberam índios, mas foi na movimentação de contato com parentes de outros povos, foi obedecendo ao chamado e ao encontro marcado pelos encantados e pelos antepassados, que eles não só ajudaram na *retomada* dos Pataxó, no protagonismo daqueles 500 anos, mas fizeram sua própria *retomada*.

Àquela época, a cacica da aldeia de Olivença, Maria Valdelice de Jesus, Valdelice Jamapoty, já estava às voltas com outras mulheres e homens do povo Tupinambá das aldeias situadas na região costeira, na luta por reconhecimento e demarcação do território. Caminhando pelo território, chegaram à aldeia Serra do Padeiro e tomaram conhecimento de que o filho de Rosemiro Ferreira da Silva, seu Lírio, o pajé da aldeia, estava estudando e trabalhando em Santa de Cruz Cabrália, onde está localizada a aldeia de Coroa Vermelha, do povo Pataxó. O filho do pajé é Rosivaldo Ferreira da Silva, conhecido até então, pela família e pelos parentes, por Babau.

Nesse contexto, portanto, os Tupinambá emergem na cena indígena nacional e na conformação de um único *território* indígena no sul e extremo sul da Bahia. Um território de trocas, apoios mútuos, comunicação e circulação entre eles, os Tupinambá, os Pataxó e os Pataxó Hãhãhãi. Alianças políticas, organizações indígenas, festas e casamentos sustentam esse grande território indígena, que vai do município de Ilhéus até Teixeira de Freitas. Ao todo são 21.390 pessoas[1] e quatro terras indígenas: Caramuru-Catarina Paraguassu, com 54.105hectares; Tupinambá de Olivença, com 47.376 hectares; Barra Velha do Monte Pascoal, com 52.748 hectares; e Comexatiba, com 28 mil hectares. Por enquanto, as terras tradicionais dos Tupinambá que residem nos municípios de Belmonte

1 População Tupinambá, Pataxó e Pataxó Hãhãhãi, segundo dados da Secretaria de Justiça, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social do Estado da Bahia/Superintendência de Apoio e Defesa aos Direitos Humanos (Sudh)/Coordenação de Políticas para Povos Indígenas, 2018.

e Eunápolis (Tupinambá de Belmonte) permanecem sem providências por parte do Estado para iniciar a primeira etapa da demarcação. Das quatro terras referidas, apenas a Caramuru-Paraguassu, do povo Pataxó Hãhãhãi, está plenamente regularizada e de posse exclusivamente indígena, graças às retomadas de terra e a uma decisão do Supremo Tribunal Federal, que, em 2012, anulou, após 30 anos de abertura do processo, os títulos de propriedades invasoras de seu território. Tupinambá e Pataxó aguardam ainda a conclusão dos respectivos processos demarcatórios, que começaram no início dos anos 2000.

Foi nessa virada de milênio que Rosivaldo Ferreira da Silva,[2] o cacique Babau, entendeu o chamado e revelação que seu avô, João de Nô (João Ferreira da Silva), havia feito décadas antes. O velho João de Nô, quando morreu, deixou uma determinação para os três netos mais velhos, Jurandir Ferreira da Silva (Baiaco), Magnólia Jesus da Silva e Rosivaldo. Os três, indistintamente, deveriam estudar, como estratégia para enfrentar o esbulho das terras pelos brancos. João de Nô associava a falta de estudo dos índios à sabedoria dos brancos. Baiaco deveria cuidar da produção agrícola, Magnólia da economia e gestão cotidiana. Já para Babau, a sua determinação seria revelada depois, no entanto, ele deveria estudar e o futuro é que iria orientar e abrir o caminho, que ele conheceria quando chegasse a hora.

Essa determinação se constituiu em um chamado para ser líder de sua aldeia, o que, desde então, traça os caminhos percorridos por Babau. Muito possivelmente – já que, como os Tupinambá afirmam, "nada se faz sem os encantados darem a ordem" – foi isso que o fez estar em Santa Cruz Cabrália quando parentes de todo o Brasil lá se encontravam, nos primeiros meses do ano 2000. Babau, então com 25 anos, passou a relacionar sua luta à dos outros povos indígenas do Brasil.

João de Nô estava certo. E quem haveria de duvidar? Quatro anos após os "Outros 500", Babau já se tornava cacique, e os caminhos que passou a percorrer não deixaram dúvidas sobre a determinação do seu avô. Os caminhos foram primeiramente aqueles que conformariam o território Tupinambá, percorridos

---

2 Agradeço muito à antropóloga Daniela Alarcon pelas informações a mim passadas, como dados biográficos, detalhes da trajetória de Babau e bibliografia sobre os Tupinambá. A minha relação com eles está restrita ao campo da militância e ativismo, desde quando trabalhava como indigenista na Associação Nacional de Ação Indigenista (Anai). Como diz dona Maria, mãe de Babau, "Jurema, Patrícia e Marta são do tempo que a Serra ainda tinha grama". Patrícia Navarro e Marta Timon são colegas antropólogas que também iniciaram atuação junto aos Tupinambá em 2005, mesmo período que eu. Ainda sou grata mais uma vez a Daniela, a Franklin Carvalho e Felipe Cruz Tuxá, pela revisão do texto, debate e colaboração para as ideias aqui apresentadas.

mediante as retomadas de terra e, depois, caminhos mais distantes, que mobilizaram Babau para a luta de outros povos, como, por exemplo, os Guarani, quando da exibição do filme *Tupinambá: o retorno da terra*, nas terras Tenondé Porã e Jaraguá, em São Paulo; e os Guarani-Kaiowá, com quem também nutre uma relação fortíssima. Participou da ocupação do maior canteiro de obras da hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, no Pará, ao lado dos Munduruku; esteve também no momento de mobilização quando os indígenas exigiram a paralisação dos estudos e das obras das hidrelétricas construídas nos rios Teles Pires e Tapajós, no mesmo estado. Como já disse, Babau também é grande aliado e atua muito fortemente na luta dos seus vizinhos do sul da Bahia, os povos Pataxó e Pataxós Hãhãhãi, e é um dos grandes coordenadores do Movimento Unido dos Povos Indígenas da Bahia (Mupoiba).

Contudo, os caminhos percorridos, principalmente para a conformação do território através das retomadas das áreas invadidas, renderam a Babau, a sua irmã Glicéria Jesus da Silva, a seu irmão Givaldo Jesus da Silva (Gil) e outras lideranças do povo Tupinambá, um intenso processo de criminalização e encarceramento. Apenas para Babau, foram quatro encarceramentos, por determinação de processos judiciais recobertos de arbitrariedades e ilegalidades. A criminalização de lideranças indígenas em todo o Brasil tem sido uma estratégia reiterada desde o período colonial, mas é fortemente utilizada agora no caso dos Tupinambá. Na primeira ocasião, em 2010, Babau ficou cinco meses preso, cumprindo, inclusive, parte desse período em um presídio de segurança máxima, em Mossoró, no Rio Grande do Norte. Após ter sido solto, precisou ser incluído no Programa de Proteção para Defensores de Direitos Humanos da Presidência da República, em decorrência das constantes ameaças de morte. Em 2014, ele foi preso às vésperas de uma viagem ao Vaticano. Na ocasião, Babau havia sido convidado pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) para estar com o Papa Francisco, mas na véspera da viagem a Polícia Federal impediu sua viagem, alegando que havia um mandado de prisão contra ele. Quando babau foi tirar o passaporte, não havia nenhum impeditivo, contudo, na hora da viagem, surgiu um mandado de prisão, que anteriormente não existia.

Em 2016, mais um encarceramento, dessa vez motivado pelo fato de Babau e outros membros das comunidades tupinambá do litoral estarem denunciando crimes ambientais dentro da terra indígena, como a retirada ilegal de toneladas de areia na região de Olivença para construção civil na região. Felizmente,

dias depois, a sua prisão foi revogada. Como já esperado, Babau foi uma das 67 pessoas para as quais o relatório final da CPI da Funai e do Incra, publicado em 2017, solicitou indiciamento – uma CPI sabidamente montada e articulada pela bancada do agronegócio.

Os processos de criminalização envolvem não somente as boas relações entre invasores de terras indígenas e o Judiciário, mas também uma constante campanha de difamação da luta e dos líderes envolvidos, bem como de deslegitimação das identidades dos povos indígenas envolvidos e negação de suas humanidades. Para tanto, contam com uma mídia, notadamente local, encarregada de espalhar notícias falaciosas e produzir fatos que incentivem o sentimento anti-indígena no entorno. Não raro, os blogues *Verdinho* e *Amarelinho*, conhecidos por espalharem sensacionalismo em toda região sul da Bahia, se encarregam de mobilizar pessoas, e por vezes cidades inteiras, para o racismo contra os Tupinambá. Outros veículos de grande porte da comunicação também se dedicam à causa anti-indígena, como a Band Bahia e a TV Santa Cruz, afiliada da Rede Globo.

Mas, como nessa guerra por direitos, verdade e justiça, as imagens se constituem em ferramentas poderosas de luta, o cinema e o documentário agem em favor dos índios. Três filmes, especialmente, conduzem a narrativa na perspectiva dos indígenas ou, parafraseando o historiador Walter Benjamin quando ele se refere ao papel da história, "A tarefa do cinema é apoderar-se da tradição dos oprimidos" (LÖWY, 2005, p. 70). E foi assim que os documentários *Tupinambá: o retorno da terra* (Rio de Janeiro, 2015, 25 min), de Daniela Fernandes Alarcon; *Retomada* (Bahia, 2015, 19 min), de Leon Sampaio; e *Voz das mulheres indígenas* (Bahia, 2015, 17 min), de Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu, ajudaram na definição dos caminhos determinados pelos encantados, e previstos por João de Nô, e conduziram Babau e os Tupinambá até Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, *território Tupinambá* também!

E como já disse, onde Tupinambá passa, a terra treme. E foi assim a sessão de abertura do VI CachoeiraDoc, naquele primeiro de setembro de 2015, na Praça Teixeira de Freitas. Eu poderia aqui fazer muitas associações entre o histórico da heroica cidade de Cachoeira, a figura da Cabocla e do Caboclo das comemorações ao 2 de julho, os *encantados* maiores dos baianos, com a saga do povo Tupinambá – tanto os históricos, como os contemporâneos –, mas vou apenas deixar como metáfora para que o encantado de cada um que porventura leia essas páginas sopre em seus ouvidos.

Depois dessa primeira visita, outras se sucederam em momentos diferentes, mas sempre relacionadas a atividades realizadas no âmbito da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Ou a universidade é campo de luta, ou ela nada será. E na UFRB, soubemos disso, docentes, técnicos e discentes, desde que começamos.

Uma coisa que nos liga muito, enquanto universidade de luta situada em uma cidade conhecida por heroica, aos povos indígenas são as *retomadas*, as *ocupações*. E o público presente àquela sessão de abertura, ao conhecer os Tupinambá que estavam ali nos filmes realizados por pessoas que subiram a Serra e viveram com eles, logo percebeu que as lutas poderiam estar alinhadas.

Os documentários – *Tupinambá: o retorno da terra* e *Retomada* – são a voz e o retrato dos protagonistas de uma luta de ação direta, e apresentam a linguagem constantemente utilizada pelos povos indígenas nesse tipo de ação. "Luta", "conflito", "resistência" e "encantados" são empregados nos documentários como representações de um campo de disputa por terras, direitos e afirmação identitária. Algo assim está consoante com sentido empregado por James Scott, quando ele enfatiza a resistência cotidiana, formal, coletiva e pública que pode se expressar em técnicas como as ocupações de terra. (SCOTT, 2002) As retomadas, e as imagens produzidas sobre e a partir delas, são formas cotidianas de resistência. O cinema e o documentário são formas cotidianas de resistência.

Tupinambá: o retorno da terra, por exemplo, além de ter merecido a sessão de abertura do VI CachoeiraDoc, foi exibido em outras dezenas de oportunidades, no Brasil e fora dele. Algumas dessas exibições com a presença de Babau, Glicéria, Jéssica Silva de Quadros – que ainda não mencionai, mas é uma aguerrida jovem, filha de Magnólia, e umas das personagens dos filmes – e Dona Maria.

Além de Cachoeira, Rio de Janeiro, São Gonçalo, Mesquita e Seropédica (RJ); São Paulo (SP); Salvador, Ilhéus, Itabuna, Feira de Santana (BA); Aracaju (SE); João Pessoa (PB); Panguipulli (Los Ríos, Chile); Paris (França); e Londres (Grã-Bretanha) são alguns dos lugares onde o documentário foi exibido com a presença dos Tupinambá – à exceção de João Pessoa, Chile, Paris e Londres – e da diretora Daniela Alarcon. O alcance dos filmes é algo que sempre debatemos na antropologia, especialmente quando as pesquisas dizem respeito a um contexto ameaçado e carente de visibilidade, como é o caso dos Tupinambá.

Tupinambá: o retorno da terra conta mais de 23 mil visualizações na internet, já *Retomada* passa dos 3 mil acessos. Além disso, os filmes foram exibidos

em universidades e escolas. O primeiro, por exemplo, foi exibido em toda a rede pública de ensino do município de Ilhéus. Uma iniciativa muito poderosa ante o sentimento anti-indígena fomentado pela mídia local. Entidades importantes da sociedade civil também promoveram exibições e debates, como a Associação Juízes para a Democracia (AJD) e a Comissão de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil, seccional Rio de Janeiro (OAB/RJ).

Retomada, além do próprio CachoeiraDoc, participou de uma série de festivais pelo Brasil, como XI Panorama Internacional Coisa de Cinema, realizado em Salvador; VI Festival do Filme Etnográfico de Recife; V Mostra Canavial de Cinema; I Mostra Indígena de Filmes Etnográficos do Ceará; Mostra Cine Cual; Mostra CineKurumin; Mostra Cinema Contemporâneo do Nordeste; e VI Festival de Cinema Baiano (Feciba). Muitos desses festivais em que o filme foi exibido caracterizam-se por apresentar programação com produções aguerridas, de luta.

Voz das mulheres indígenas foi exibido no VII CachoeiraDoc, em um momento de grande importância para as Tupinambá, mas sobretudo para o público, já que Glicéria, realizadora do documentário, professora da escola indígena, nos explicou que, na realidade, quem empunha as bordunas na Serra do Padeiro são as mulheres.

Um outro documentário que merece ser destacado aqui, mas que não foi exibido em festivais, foi o curta-metragem *Areal* (Bahia, 2016, 4min34), cujo roteiro e direção são de Atiati Tupinambá e Daniela Alarcon, com produção da Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro. Em algumas imagens o espectador toma consciência do tamanho do impacto causado na terra indígena pela extração ilegal de areia, fato que motivou a última prisão de Babau, que denunciava essa ilegalidade.

Além da exibição dos documentários na região, outro entendimento poderoso entre os indígenas e a população não índia surgiu através da abertura dos Tupinambá para receber em sua escola indígena estudantes não índios que residem próximo à aldeia. Com isso, crianças e adultos de famílias camponesas da região puderam permanecer na terra e estudar na boa escola da aldeia. Há muitas formas e possibilidades de se guerrear e criar alianças[3].

---

3 Está em fase de elaboração a tese de doutorado *Aprender e Ensinar com o Outro: a educação como meio de abertura e defesa na aldeia Tupinambá de Serra do Padeiro*, de Nathalie Le Bouler Pavelic, que trata justamente dessa questão.

Os sentidos da luta vão além de processos de criminalização, eles produzem reconhecimento também. Em 2017 Babau foi agraciado com a Medalha Chico Mendes de Resistência, do Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro, e, em dezembro último, recebeu a Comenda Dois de Julho, uma homenagem da Assembleia Legislativa do Estado da Bahia a pessoas que se destacam em diversas áreas do conhecimento. Estamos aguardando, ainda, a finalização dos procedimentos para a concessão do título de doutor *honoris causa* pela Universidade do Estado da Bahia, e então teremos o Doutor Comendador Cacique Rosivaldo Ferreira da Silva. Como disse uma parenta na publicação da foto de Babau com a medalha de comendador, "os ruralistas piram".

Como forma de afirmar o cinema como um espaço de luta, descolonização do conhecimento e abertura para a cosmopolítica, em 2017, o Cine Theatro Cachoeirano foi *retomado* pelo CachoeiraDoc e pelo VI Colóquio Cinema, Estética e Política. Até hoje, não passou um dia sequer sem que eu me recordasse da conferência de abertura realizada por Babau – que vocês terão o privilégio de ler nas próximas páginas desta publicação – e da presença marcante de Makota Valdina na primeira fila da plateia. O entendimento entre eles era percebido através dos gestos corporais. Muitas vezes Babau falou se dirigindo e olhando para Makota, e ela todo o tempo mexendo a cabeça assertivamente. Possivelmente, compartilharam conexões e convergências em suas histórias, as possibilidades de, mutuamente, potencializarem suas lutas. Um horizonte comum, que em parte, eu e outres presentes não acessamos. Certamente ali entre eles passaram-se coisas que a nós escaparam.

Para saber mais sobre os Tupinambá da Serra e da Praia, e sobre a terra indígena Tupinambá de Olivença, segue bibliografia atualizada de diversas áreas do conhecimento e de autoria indígena e não indígena.

Referências

LÖWY, M. *Walter Benjamin: alarme de incêndio*. Uma leitura das teses Sobre o conceito de História. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

SCOTT, James C. Formas cotidianas da resistência camponesa. *Raízes*, Campina Grande, v. 21, n. 1, p. 10-31, jan./jun. 2002.

Bibliografia sobre os Tupinambá da serra e da praia

ALARCON, Daniela Fernandes. *O retorno da terra*: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, sul da Bahia. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

ALVES, Epaminondas Reis. *A produção da escola tupinambá na aldeia indígena Serra do Padeiro*. 2017. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade) – Jequié, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Jequié, 2017.

BEZERRA, André Augusto Salvador. *Consenso e força perante a mobilização Tupinambá*: o discurso do poder dos meios de comunicação e do Judiciário. 2017. Tese (Doutorado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARVALHO, Taís Almeida. *Narrativas em disputa*: o sul da Bahia e os Tupinambá de Olivença. 2017. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

COSTA, Erlon Fábio de Jesus. *Festar em Olivença*: a puxada do mastro de São Sebastião, uma questão de identidade e semiótica. 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Psicologia social) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2003.

COSTA, Erlon Fábio de Jesus. *Da corrida de tora ao poranci*: a permanência histórica dos Tupinambá de Olivença no sul da Bahia. 2013. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

COUTO, Patrícia Navarro de Almeida. *Os filhos de Jaci*: ressurgimento étnico entre os Tupinambá de Olivença, Ilhéus, BA. 2003. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais: Antropologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

COUTO, Patrícia Navarro de Almeida. *Morada dos encantados*: identidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro, Buerarema, BA. 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

FERREIRA, Sonja Mara Mota. *"A luta de um povo a partir da educação"*: Escola Estadual Indígena Tupinambá da Serra do Padeiro. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2011.

FREIRE, Ricardo Sallum. *Articulações políticas indígenas no sul da Bahia*. 2016. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

LINS, Marcelo da Silva. *Os vermelhos nas terras do cacau*: a presença comunista no sul da Bahia (1935-1936). 2007. Dissertação (Mestrado em História social) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MACEDO, Ulla. *A dona do corpo*: um olhar sobre a reprodução entre os Tupinambá da Serra-BA. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MAGALHÃES, Aline Moreira. *A luta pela terra como "oração"*: sociogênese, trajetórias e narrativas do "movimento" Tupinambá. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MARCIS, Teresinha. *"A Hecatombe de Olivença"*: construção e reconstrução da identidade étnica. 2004. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Bahia Salvador, 2004.

MARCIS, Teresinha. *A integração dos índios como súditos do rei de Portugal*: uma análise do projeto, dos autores e da implementação na capitania de Ilhéus, 1758-1822. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MEJÍA LARA, Amiel Ernenek. *"Estar na cultura"*: os Tupinambá de Olivença e o desafio de uma definição de indianidade no sul da Bahia. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MEJÍA LARA, Amiel Ernenek. *Contra-invenções indígenas*: antropologias, políticas e culturas em comparação desde os movimentos Nahua (Jalisco, México) e Tupinambá (Bahia, Brasil). 2017. Tese (Doutorado em Antropologia social) –Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

PARAÍSO, Maria Hilda Baqueiro. Os índios de Olivença e a zona de veraneio dos coronéis de cacau na Bahia". *Revista de Antropologia da USP*, São Paulo, n. 30/31/32, p. 79-110, 1989.

ROCHA, Cinthia Creatini da. *"Bora vê quem pode mais"*: uma etnografia sobre o fazer política entre os Tupinambá de Olivença

(Ilhéus, Bahia). 2014. Tese (Doutorado em Antropologia social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SAMPAIO, José Augusto L. Breve história da presença indígena no extremo sul baiano e a questão do território pataxó de monte pascoal. *In*: ESPÍRITO SANTO, Marco Antônio do (org.). *Política indigenista leste e nordeste brasileiros*. Brasília, DF: Ministério da Justiça: Funai, 2000.

SANDRONI, Laila Thomaz. *Territórios em disputa*: os Tupinambá de Olivença e a conservação da biodiversidade na mata atlântica no sul da Bahia. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais, Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) –Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SANTANA, José Valdir Jesus de. *"A letra é a mesma, mas a cultura é diferente"*: a escola dos Tupinambá de Olivença-BA. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

SANTANA, Sirlândia Souza. *O papel das mulheres na definição e demarcação das terras indígenas dos Tupinambá de Olivença-BA*. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, Rutian do Rosário. Organização política e produtiva dos Tupinambá da Serra do Padeiro. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Econômicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

UBINGER, Helen Catalina. *Os Tupinambá da Serra do Padeiro*: religiosidade e territorialidade na luta pela terra indígena. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

VIEGAS, Susana de Matos. *Terra calada*: os Tupinambá na mata atlântica do sul da Bahia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Existência e luta Tupinambá[1]

Rosivaldo Ferreira da Silva (Cacique Babau)

A luta pela retomada e a perseguição aos índios Tupinambá

Realmente a situação não é simples para quem luta por direitos. Principalmente nesse período após o golpe, a situação fica bem pior. Viu a lista de perseguições? E olha que nem está tudo lá, hein! Tem sempre um bocadinho a mais, pois a aldeia ficou ocupada cinco meses quando eu estava preso pela Polícia Federal, em 2010. Imagine, vivemos nessa perseguição contínua, mas isso talvez seja o combustível para continuarmos lutando e, se queremos melhorar o nosso país, a hora é agora, não é? A hora em que todo mundo fica consciente de que tudo está realmente errado e de que nós somos parte do erro por termos concordado com muitas coisas e aí nós estamos fazendo a diferença.

Os povos indígenas agora voltam a ser alvo principal do governo nesse momento. Reserva do Cobre, nada; a terra Guarani, cancelada. O ataque está generalizado em cima do direito principal das nações indígenas ou de qualquer nação que tem o direito à terra. O direito a ter um lugar para construir família, poder viver. Isso deveria ser natural a todo ser vivo. Até os pássaros que voam precisam de uma árvore para pousar. Não tem como hoje você falar de um pescador tradicional, de um ribeirinho e não se demarcar terra. Esse apagamento que foi falado aqui antes,[2] porque é importante mostrar o que os olhos acham belo e esconder aquilo com o que você não concorda. E com o que o Brasil não concorda? Com índios, negros, pobres, favelados. Mas nós somos sempre meio travessos, não é?

1 Transcrição de conferência no *VI Colóquio Cinema, Estética e Política*, realizado em articulação com o *VIII CachoeiraDoc*, no dia 04/09/2017, no Cine Theatro Cachoeirano.

2 Refere-se ao apagamento das imagens. (Nota dos organizadores)

Nós estamos sempre cobrando, reivindicando e passando à frente. Então as punições são severas. Muita morte no meio indígena, muitas prisões, prisões que muitas vezes nem reveladas são.

Os juízes da democracia estiveram algumas vezes lá na serra e vem acompanhando o caso, meu e de algumas lideranças, e eles disseram que nunca viram tamanha arbitrariedade. Eles disseram que provavelmente já morri algumas vezes e sobrevivi por graça de Deus porque quando me colocaram na prisão em 2010, a polícia especializada da Polícia Federal invadiu minha casa duas horas da manhã e todos encapuzados com as luzinhas na cabeça de metralhadora. Falaram que eu já sobrevivi a primeira vez quando sai dali vivo, as metralhadoras deles não funcionaram. Eles entram, retiraram-nos, cada um em um carro, e amanhecemos o dia em Mossoró. Quando os parentes chegaram: "cadê o cacique? Não está, sumiu. Vamos procurar". Estava em Mossoró, Rio Grande do Norte, no presídio onde eu tive o prazer de encontrar Lula. Então falei "Lula, aquele presídio que você construiu, eu inaugurei, você como presidente...". Tinha que falar, não é?

Ali nós ficamos dois meses. Aos poucos entrou todo mundo para transferir para um presídio mais leve rapidamente. Então falei "não, deixa aqui, quero sair quando julgar e a gente sai". E seguramos lá. "Gente, que malucos, vocês vão pedir pra permanecer?". "Sim, nós queremos sair livres". Aí saímos. Quando nós fomos libertados, fomos sequestrados pela polícia e libertados em Brasília. Saulo vai pegar nós no presídio, quando pega se apresenta outro mandado de prisão e aí traz o governo da Bahia, não sabe que a gente está de volta na Bahia, não sabe onde está. A gente fica 12 dias num presídio de Itabuna com 22 pessoas que, segundo disseram para o meu irmão, foram contratadas para nos matar, mas não matavam por que viam a luta que a gente fazia. Nisso não eram diferentes, estavam ali presos, mas não eram inimigos da gente, pois apesar de lhes terem oferecido dinheiro, eles não iriam acatar. Isso já é outra sobrevivência, não é? Isso aconteceu num presídio em Itabuna, perto de casa, e ninguém sabia.

Tiveram que mobilizar o país todo, até a Organização das Nações Unidas (ONU), para que a polícia dissesse onde tinham colocado a mim e a meu irmão. E isso também traz um aprendizado, a gente sai, eles acham que vão me intimidar, que vão me fazer parar junto com meu povo. Milhares dos nossos morreram em torturas muito piores, por que nós vamos parar? Não, vamos continuar denunciando o que estamos enfrentando, porque nós entendemos que isso está além da luta da terra, é algo mais. Por isso nossa conversa com os parentes Guarani.

Fizemos umas visitas a eles, conversamos bastante e por isso estou respondendo pelo Mato Grosso do Sul. Tem uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), então eles vão me indiciar muitas vezes porque, depois que fui ao Mato Grosso do Sul, eu também fui para o Pará, para Belo Monte, ajudar os parentes Munduruku em outra situação também entre os índios.

Eu fiz esse relato aqui para mostrar que tem uma coisa em comum entre todos nós. Todos precisam da terra, mas o que está impedindo a terra não é o fazendeiro, é a discriminação racial, pois ele se baseia na discriminação para violar direitos. Os Yaminauá falam a língua, o idioma materno, falam tudo, mas por falarem também em espanhol, além do português, os nossos políticos denunciam que eles, na verdade, são bolivianos, são outros que migram para o Brasil para pedir terra. Isso é discriminação porque quantos de vocês falam vários idiomas e não são acusados de não serem brasileiro?

Como é que alguém vai me explicar que uma situação dessa não é discriminação racial? Como é que nós somos encarcerados, escravizados, colocados em mosteiros de igrejas que nos ensinam a perder a nossa cultura, aprender uma religião que não é a nossa e adorar um Deus que não é o nosso e hoje ainda querem cobrar que nós sejamos como há 500 anos atrás para ter direito à nossa terra? É monstruosamente preconceituoso o fato de eu estar aqui, ser um Tupinambá e ter minha cultura preservada, mas eles não quererem levar em conta: “a pele é mais escura que o normal”, “você é negro”. Sim, o negro também não tem direito? Foram sequestrados de suas terras maternas, foram trazidos para cá e não têm direito!

Agora, porque o agronegócio precisa de grandes extensões de terra para um só enriquecer e empobrecer o resto da nação, nós temos que parar e abrir mão de nossos direitos comunitários e coletivos? Eles têm direito de matar muitos de nós e nenhum vai a júri, nenhum é julgado, mas quando um de nós mata alguém para salvar a nossa vida temos que ser encarcerados, temos que ser presos? As leis do país têm que ser alteradas toda vez que vê que o direito é nosso, porque só pode ter direito quem é empresário, rico e branco?

Vivemos num país onde as nações não tinham fronteira, cruzávamos a terra de norte a sul, de leste a oeste, sem preocupação. Agora um país cria fronteira e divide povos, divide nação e fala dos muros que são criados por aí.

Nós, povos indígenas estamos construindo uma grande aliança, conversando entre nós, vendo o que nos está acontecendo, mas aí o governo faz o quê?

Enfraquece cada vez mais a Fundação Nacional do Índio (Funai), enfraquece todos os órgãos que podem nos dar condição, mostrar quem somos. Em cada nação indígena pela qual passei, e até mesmo outro tipo de comunidade, como o Alemão, no Rio de Janeiro, eu falo o seguinte velho ensinamento Tupinambá: "Olha, eles podem ser poderosos, mas eles gostam de guardar dinheiro. Nós precisamos estocar alimentos, água e manter a luta, que quando nós não tivermos fome, nós conseguimos lutar, mas com fome qualquer um vai se ajoelhar". Então estão nos dominando, toda imprensa divulga uma pobreza que não existe, amedrontando todos nós. Eu disse, nós podemos fazer a nossa própria economia, nós podemos construir nosso bem-estar. Agora, se quisermos ter a mesma fortuna que esses que aparecem na Lava Jato, aí nós não vamos chegar a lugar nenhum.

Eu acho triste que outros, tão pobres como nós, tão violados como nós, muitas vezes chegam com essa discriminação: "Ah, você é índio, mas você não está pintado?". Sim amigo, mas a minha pintura não é para qualquer dia, a minha pintura faz parte da minha religiosidade, eu tenho a hora de me pintar, não é uma brincadeira que eu faço a qualquer momento. Eu tive já que fazer esse enfrentamento várias vezes.

O chamado e a retomada

A nossa existência Tupinambá se mantém através da nossa cultura religiosa e obedecemos como sempre a nossos encantados. Então, a partir do que eles dizem, seguimos sem contestar. O nosso avô, antes do falecimento, reuniu a mim, minha irmã e meu irmão mais velho e deu uma função a cada um. Meu irmão não precisava se formar, podia estudar só o básico. Minha irmã tinha que estudar e se formar porque ia cuidar da questão financeira do povo e eu era para estudar, mas não me deu função porque era o futuro que ia determinar. Bom, até agora eu acho que eu estou indo no caminho, uma hora eu descubro, não é?

Lá na serra, todo mundo aprendeu a dirigir sem ninguém ensinar. "É o carro, vamos ver, entra aí, se morrer morre todo mundo, sobe dentro do carro e aí desce": nós aprendemos assim. Então, talvez esse não-ter-medo-da-morte e não-ter-medo-do-desconhecido não nos intimide, não crie barreiras, e eu sou muito disso. Me chamou, eu não sei onde é, vamos embora, vamos lá.

Olha bem, espera mais de 80 anos, em 1926 foi a demarcação Tupinambá e Pataxó cinquenta léguas em quadra. Nós fomos atacados por Getúlio Vargas,

12 anos de ocupação militar na Serra do Padeiro e Serra das Trempes. Eles nos consideram comunistas, dizem que não existimos. Para o governo, Tupinambá da Mata estava extinto porque não admitiam que a gente não cedia a eles. Depois nós fomos ordenados pelos nossos encantados por ter morrido muita gente nossa, que só podia lutar pela terra quando eles voltassem a autorizar. Nós tivemos que morar no meio de vários povos e, quando eles autorizam, estamos prontos e firmes para guerra. E foi exatamente no ano 2000 que se iniciou a volta da luta Tupinambá. Não que nós tivéssemos parado de lutar, nós estávamos lutando o tempo todo, mas assim para todo mundo ver, conhecer e comentar aqui foi a partir daí.

A questão das imagens

Aí esses filmes, uns vêm para nos ajudar, e outra grande quantidade vem para nos dizimar. E quais são mais assistidos? Os que vêm dizimar são os mais elogiados, aquele que mata mais índio é o que é mais assistido (é divertido ver o índio tombar e os outros chorarem ali junto). Enquanto nós não mudamos essa realidade em que quanto mais morte tem nos filmes mais agradáveis eles são, mais violenta será a sociedade. Nós estamos fazendo um grave erro, estamos formando uma sociedade de bandido que está treinando bandido. Isso é muito sério, então vamos pegar o que nós temos, vamos fazer diferente, botar uma rádio na serra, o Cine Curumim… estamos nos divertindo, só sai brincadeira, piada, fofoca, coisa que nos faz relembrar as nossas origens.

Bom, o rapaz aí fez a pergunta da questão das imagens. Esse é o momento em que nós tínhamos uma imprensa hegemônica, tudo na mão dos grandes poderosos. O governo brasileiro pega exatamente as concessões públicas, dá algumas a empresários, que eles acham que é empresa privada. A concessão pública no Brasil na verdade não é pública, ela não serve em nada ao público e sim ao privado. Uma coisa que questiono dentro do Congresso Nacional é: qual é o direito da Bandeirantes ter uma concessão pública e contrariar o que está no artigo da constituição, colocando os povos indígenas em risco? Constantemente a Rede Globo, a Bandeirantes, vários outros canais, a Record… colocam os povos indígenas e outros povos em risco quando transmitem suas matérias altamente preconceituosas e criminalizadoras, mesmo sendo falsas, como a Bandeirantes,

que fez matéria várias vezes dizendo que eu tinha matado um líder sem terra. Botou a minha imagem durante 15 minutos no ar e quando vou a Brasília sou preso pelo um crime de uma pessoa que eu nem conhecia?

Então nós estamos falando de concessão pública que não é utilizada para o bem comum público, é usada só para enriquecer alguns, virar um patrimônio gigantesco e manipular sociedade. Então hoje o que eu vejo é isso, é tirarmos esse poder majoritário, e é isso que vocês estão fazendo: produzindo um cinema de base, criando as rádios comunitárias e deixando o povo, a sociedade ter acesso. Agora, com a internet, Facebook, WhatsApp, estamos conseguindo desmentir, contradizer o que dizem sem precisar nos expor, porque quando sentamos com essas grandes empresas para dar nossa versão, eles editam e o que a gente fala sai contra nós de novo. Nós estamos processando a Bandeirantes por causa disso lá em São Paulo, tem outros processos contra a *Época*, que divulgou minha imagem e botou R$ 30 mil para quem me matasse e foi a vez em que a revista foi mais vendida no país.

Então, mostrar um cinema diferente. Hoje os povos indígenas estão se apropriando dessa tecnologia, vários povos indígenas já têm a sua equipe de filmagem. Na Serra do Padeiro, por exemplo, quando teve o ataque da Polícia Federal, em 2008, deixamos alguns índios para fotografar. Eles atacaram, nós reagimos e registramos. Quando a Polícia Federal deu a versão dela, que era mentira, a gente apresentou mais de 500 fotos mostrando o contrário. Então eu acho que esse é o caminho, devagar, deixando os pobres terem acesso à tecnologia e mostrarem a sua história. Precisamos, nós mesmos, ser protagonistas da nossa própria história.

Política de demarcação e a retomada

A antropóloga diz: "Vou fazer o estudo da terra e quando se faz estudo da terra vocês não podem fazer luta, vocês têm que ficar quietos, calmos, para não gerar situação". Chegando à aldeia Serra do Padeiro, nós falamos para ela a nossa história Tupinambá, nós não mudamos, nós somos o que nós somos no dia a dia e não recebemos ordem e ela foi dar uma ordem que não funcionou bem. Aí nós falamos para ela: "Você acabou de cometer o maior erro de sua vida, é chegar na casa de Tupinambá e dizer o que Tupinambá tem que fazer. Você vai embora e nós vamos fazer a primeira retomada que não é você que demarca a terra

Tupinambá. A terra é nossa, nós sabemos por onde passa e vamos demarcá-la de qualquer jeito". Aí ela foi embora, nós fizemos a primeira retomada na serra, fizemos a segunda, a terceira, aí até convenci os parentes de Olivença de que tinham que brigar também, fazer retomada até chegar ao auge. Quando chegou a ordem dos encantados de que a gente na serra tinha que resolver parcialmente um problema, deixamos os pobrezinhos quietos, mas aqueles ricos que estavam prendendo a gente, forjando as nossas mortes, tínhamos que tirar e só tínhamos uma semana para isso, começando na segunda e terminando na sexta. A gente foi tão empolgado que quando deu na quarta-feira, já tínhamos tirado. Eu sei que numa semana saíram 400 fazendeiros, então eu acho que foram os encantados que fizeram, porque foi muito pouco índio para fazer tudo isso e foi bem sucedido.

Viver a comunidade

Hoje acho que é uma tendência mundial prestar atenção em quem vive coletivamente, tem uma família grande, bate papo, fala bobagem, vive mais e fica mais sóbrio mais tempo. Mas foi criada uma sociedade em que se tem medo do outro, de que o outro vai tomar o que é seu porque eles vieram tomando tudo que havia, mas é hora da gente empurrá-los mostrando que não, que é hora de repartir tudo que se tem. Temos que dizer que lá o coletivo tem de prevalecer, que ali é a terra, não pode dizer que tem dono. Veja se nós indígenas dizemos que somos dono da terra, não, nós demarcamos a terra para nossa sobrevivência física e cultural para nós continuarmos ali. Essas questões de ser dono têm que mudar porque quando a gente morre não é dono de nada, deixa apenas conflitos por causa dessa tarja "sou dono".

Nós sabemos que algumas pessoas não são muito dadas assim a cultivar o solo e outras são, mas quando você coloca alguém que só gosta de pescar com quem gosta de cultivar, a tendência é o que? Questionar, "Fulano é preguiçoso, só quer caçar, só quer pescar", porque isso é uma coisa ensinada, mas nós achamos que isso é interessante e falamos: "então vamos colocar os caçadores e pescadores em uma posição e vocês do solo aqui, porque o peixe que ele pega precisa da sua farinha para comer e você não vai comer só a farinha, você precisa do peixe que ele pega". Com isso você consegue o quê? Fazer a unidade, onde um

entende que nenhum trabalho é menor, nenhum trabalho é menos importante, que aquele que fica para cozinhar o alimento é tão importante quanto aquele que foi plantar e toda vez que tem qualquer dificuldade nessa linha a gente senta, reúne todo mundo e discute.

O dinheiro é um meio para obtermos alguma coisa que foi inventada, mas não pode ser o dinheiro que vai nos afastar agora por causa daquele chão onde a gente planta a nossa coletividade. Ali vale a resistência, ali podemos enfrentar, ali vale a pena morrer, vale a pena morrer porque ali nós podemos ser enterrados. Tendo a terra você vai ter tudo que quiser, tudo que sonhar – a vida, a esperança, o sonho, a história – e quando alguém volta ao lugar onde nasceu, mas morre por causa de coisa fabricada pelo humano e você pode comprar outra... Enquanto nós acharmos que ter carro, ter não sei o que é mais importante, vai ter a demanda de minério muito grande e aí nós vamos ser atacados na coletividade o tempo inteiro, vai ter estudo cada vez mais forte para tirar esse direito coletivo nosso, tudo parte de uma consciência coletiva. Eu acho que as universidades têm que voltar para a consciência coletiva, quando um cientista pensa só, ele não vai longe, mas quando vários cientistas pensam juntos alcançam alguma coisa. Essa é a diferença porque cada um sabe um pequeno pedaço da história, mas vamos mudar a história mudando a nós mesmos.

As mulheres

O povo indígena, no geral, alguns falam até que é machista, não é? Nós Tupinambá temos uma questão diferente porque somos um povo em que as mulheres têm um singular respeito. Assim como a pedra é a origem da vida, a mulher é como se fosse a Mãe Terra, é dela que brota a vida.

Eu estou falando isso o tempo todo porque as mulheres do Tupinambá são quem cuida de fazer feira, comprar tudo, organizar tudo, porque entendemos que ela sabe lidar com dinheiro. Nós não sabemos lidar com dinheiro. Então quando elas resolvem questionar alguma coisa, os homens levam a sério.

E na guerra quando vai fazer uma retomada, os homens ficam a fim de proteger tudo para ninguém chegar perto, nem das mulheres e nem das crianças, porque é nosso futuro, é nossa gente. Só que as mulheres Tupinambá querem ser linha de frente junto com os guerreiros. Em algumas etnias não, as mulheres ficam

sossegadas lá e os homens fazem a cobertura, proteção total. Nos Tupinambá isso variou, está todo mundo com a borduna na mão, quando a gente chega, elas já chegaram, e aí a gente tem que conter, tem que conversar com elas: “Olha, mais devagar”. Elas falam logo: “Se os homens não vão, vamos nós”. O homem jamais quer ser desmoralizado dessa forma, essa é a coisa boa de formar a guerra, é só um desafio e está tudo bem.

Alguns pensam que os Tupinambá são patriarcais, mas quem visualiza acha que são matriarcais porque as mulheres dão mais ordem, estão mais à frente. Nós temos associação na serra em que o máximo a que um homem conseguiu foi chegar a secretário, nunca tesoureiro, nunca presidente, nada, e nem há interesse dos homens nisso. Eles alegam que vão ter que montar projeto, vão ter que fazer coisas de que não gostam e isso eleva muito a responsabilidade, o que é bom porque as mulheres não ficam acomodadas, elas sabem que são uma parte importante, o elo importante dentro dessa organização social e se elas fraquejarem o povo todo perde a guerra. Se as mulheres Tupinambá forem vencidas, os homens não têm como guerrear.

Nossas mulheres retêm também uma coisa, a questão espiritual mais poderosa. O homem faz um ritual e faz o efeito, mas se uma mulher Tupinambá fizer, pode ter certeza, vai ser muito mais rápido e muito mais emplacado porque nela foram acumulados todos os saberes para se manter vivo. Delas depende a existência dos Tupinambá.

Movimentos sociais

Aí entra a questão do movimento social no Brasil. Eu posso falar com conhecimento de causa por participar profundamente do movimento. Eles são muito ciumentos entre si, uma coisa que não acontece no movimento indígena. O movimento indígena consegue se juntar rápido e guerrear rápido. Quando vai para Brasília é uma honra quando nós encontramos outros guerreiros de outras aldeias, nós nos elogiamos, nós queremos a coisa para frente, mas quando vêm os outros movimentos sociais começa: “aqui o meu grupo é melhor”, “a minha bandeira é melhor”, “o meu negócio é não sei o quê”. Vamos guerrear como, se um pedaço de pano passa a ser mais importante do que o ser humano? Eu acredito que precisamos trabalhar psicologicamente esse negócio do domínio do ser

maior, qual o movimento maior, pois nós somos família, somos primos, sentimos quando matam um índio em qualquer parte, é o nosso sangue que foi derramado. não importa a etnia. Isso é o que o restante do povo brasileiro precisa sentir e cada brasileiro que perde a vida é parte da família que perdeu a vida, e nós temos que questionar quem provocou isso, não qual é o movimento mais forte, qual é o movimento mais fraco. O Movimento Sem Terra (MST) se dividiu em não sei quantos movimentos e um questiona o outro, isso divide a força. Como é que vai ganhar a guerra com força dividida?

É uma contradição que o movimento social faz e sem parar para fazer uma crítica. Porque ao movimento indígena, não importa a ocasião, quando chega é para guerrear, o índio gosta de brigar, você tem uma boa briga, mas não é meu parente, nós estamos lá, desde que ela valha a pena. E outra coisa, na guerra nós não gostamos de ceder. Quando estava discutindo vários enfrentamentos, o movimento indígena bateu de frente com o movimento negro, porque o movimento indígena entendeu que não dava para empurrar aquela discussão do jeito que o governo queria, então movimento indígena, se fosse daquela forma, se retirava do processo de discussão, nós não iríamos entregar. Não dá, com o governo ou é tudo ou é nada, e os nossos povos indígenas sabem disso.

O que faz a gente perder briga, perder qualquer luta, é que alguém venha de lá e coloque aqui uma pulguinha atrás da orelha da desconfiança, então você começa a desconfiar de seu amigo do lado e não tem mais coragem de usar 100% de sua força junto com ele porque você está com dúvida. A guerra é assim: há várias formas de guerrear, e uma delas é essa, usar a desconfiança para vencer a multidão. O único jeito de vencer a multidão é implantar entre a desconfiança de um pelo outro e o governo faz isso e fez isso em todos os movimentos sociais, captando e botando no governo para servir e depois dizer que foi comprado, virou pelego do movimento, então ninguém acredita mais nele. Isso foi dividindo.

Nós brasileiros precisamos mudar, precisamos confiar um no outro se queremos ir para multidão e mudar o que está aqui no Congresso Nacional, mudar o nosso país, nós temos que confiar em nós mesmos – mulher, índio, negro –, votar um no outro na hora da eleição e renovar, porque os favelados, os abandonados e os encarcerados são maiores do que todos que governam o país, mas infelizmente votamos neles porque não confiamos em nós mesmos.

Nós, na Serra do Padeiro, recebemos uma missão para a terra porque a terra é um altar sagrado, templo dos encantados, onde os índios de várias etnias foram

assassinados. Ela pediu para fazer ritual, primeiro tínhamos que tirar os brancos dali e mandar os encantados virem morar na serra para descansar e ter sossego, ter paz, porque não tinham, não têm paz nem depois da morte porque em cima de seus túmulos está atrocidade. Isso eles falaram que também seria um refúgio para a vida (a serra) e nós retomamos. Quando retomamos a serra, os encantados de todas as aldeias migram e vêm para serra, e vêm nos ver, contar o que acontece com cada povo, e volta, eles vêm o tempo inteiro. Então inúmeros encantados que não eram conhecidos passam a ser conhecidos. Eles vêm ensinar a cultura para gente, dizer de que povo são, a que povo pertencem, como é que faz. Havia anos, gerações, que não sabíamos o que era uma onça, várias espécies de macacos não conhecíamos, a gente só via contar a história, e com a retomada todo tipo de onça e gato do mato apareceu, agora onça pintada, suçuarana, a onça lombo preto, a jaguatirica. E várias espécies de macacos e de pássaros surgiram. Então quer um privilégio maior do que esse, de tudo que era considerado extinto na mata atlântica, você chega na Serra do Padeiro e pode encontrar? Eu acho que algo maior do que isso não existe na terra. Fomos recompensados e confortados por ter feito uma guerra justa e agora nós estamos na nossa terra, mas os encantados entendem a natureza, entenderam que ela é nossa e vieram morar conosco, mas será que os governantes entenderam que ela é nossa? Foi aí que os encantados falaram: "Olha, vieram centenas de cobras diferentes morar com vocês, não matem nenhuma, porque elas vão servir para proteção de vocês, não matem nenhuma pico-de-jaca porque o pistoleiro que vem matar vocês vai vir à noite pelos matos e ela já está lá, com a dentada dela ele não sobrevive, então a natureza faz sua parte". Nós não matamos desde que os encantados pediram, nós não caçamos mais capivara, nós não caçamos mais caititu, os diversos bichos nós não caçamos mais porque é alimento dela, se ela tem um alimento dela, ela não vai mexer com a gente. Nisso entra a concepção humana de que nós também temos que ser geradores de alimentos para os animais, pois a mesma violação que fizeram conosco, índios, fizeram com nossos animais, tiraram o território deles.

Eu agradeço a todos. Muito obrigado pela atenção. É a segunda vez que sou convidado aqui e tudo que eu falei, se quiser ver é só fazer uma visita e vai ver pessoalmente na aldeia. Porque falar até papagaio fala, certo?

PARTE 3

COM CACHOEIRA DOC

Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história

Amaranta Cesar

> *Tem momentos, como esse, em que a gente*
> *tem de estar na luta como água.*
> *A água vai pingando: pin, pin, pin...*
> *Ninguém está vendo a água pingando.*
> *Daqui a pouco, está tudo alagado.*
> É assim que a gente vai ter que agir,
> *como Dandalunda,*
> *como Oxum,*
> *como Aziri,*
> *como água.*
>
> (Makota Valdina)

Ao esboçar as primeiras palavras deste texto, o título do antológico livro do escritor martinicano Patrick Chamoiseau (1997) ronda o espírito e impõe-se: "escrever em país dominado". Mal chegamos à metade do mandato presidencial de Jair Bolsonaro e uma série de medidas contra a educação, a ciência e a arte instalou no Brasil uma atmosfera de dominação tal que não seria muito exagerado dizer que, hoje, neste país, ensinamos, pesquisamos, fazemos ciência e arte como quem levanta a cabeça e subleva-se. Mas, se é novo este ambiente opressivo cujos contornos são forjados por uma ultradireita ainda mal compreendida na extensão e capilaridade do seu domínio, o sistema de dominação ao qual se refere Chamoiseau em seu livro é antigo: a colonização.

> Como escrever quando seu imaginário se alimenta, desde a manhã até os sonhos, com imagens, pensamentos, valores que não são os seus? Como escrever quando o que você é vegeta além dos elos que determinam sua vida? Como escrever, dominado? (CHAMOISEAU, 1997, p. 17, tradução nossa)

A profunda inquietação que move a literatura do poeta e ensaísta martinicano insurge-se contra a política de assimilação cultural e de discriminação racial forjada pelo colonialismo francês nas Antilhas, que, através da perspectiva do universalismo, disseminou valores ocidentais como normativos e promoveu a desvinculação do sujeito colonizado de sua verdadeira história – uma dissociação, acrescento eu, que é correlativa à coerção subjetiva promovida nas mulheres e homossexuais pelo patriarcado e pela heteronormatividade compulsória. Chamoiseau (1997) alia-se, assim, a Frantz Fanon (2008), seu conterrâneo, no entendimento de que a dominação colonial age no imaginário e pelo imaginário, para instituir a cisão, nesse caso étnico-racial, que separa aqueles que são *sujeitos* e *os outros*, *objetos* do olhar e do saber dominante colonizador. E, então, ele indaga: como escapar da dominação imaginária através da literatura, uma vez que, historicamente, a linguagem é também terreno disputado pela empresa colonial? No enfrentamento desse impasse, ele aposta na importância da releitura literária como procedimento de libertação.

Seguindo uma pista semelhante, também a partir do entendimento do caráter traumático da experiência colonial e do reconhecimento da relação entre seus modos de dominação e as representações (literárias, artísticas, cinematográficas), bell hooks (2019) defende uma prática emancipadora de recepção, especificamente de espectatorialidade, para a qual o “olhar” é um lugar de resistência: “subordinados na relação de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que ‘olha’ para registrar, aquele que é opositor”. Na esteira de Stuart Hall (2003), hooks enfatiza que o modo como o regime colonial posicionou um conjunto de pessoas, nomeadamente os negros, como o “Outro” do poder dominante – e ainda os sujeitou a essa noção de alteridade como uma conformação subjetiva à norma – surgiu como efeito de um exercício crítico de poder cultural e normalização. A descolonização implicaria, contrariamente, numa prática crítica de contrapoder – leituras e olhares de resistência no seio da cultura – que, como um processo político, diz respeito, segundo ela, a uma “luta para nos definir internamente” (HOOKS, 2019, p. 37). Nesse sentido, uma vez que as imagens cinematográficas e midiáticas se constituem, no seu entendimento, como espaço privilegiado de perpetuação da dominação e opressão subjetivas e imaginárias, ampliar as fronteiras das imagens, através do exercício crítico consiste em uma “luta política”. Considerar crucial “o modo como escrevemos e falamos criticamente a respeito das imagens” é, assim, para bell hooks, uma

forma de encarar as feridas abertas do regime de dominação colonial. A descolonização, ela nos diz, demanda uma intervenção crítica no mundo das imagens para transformá-lo, intervenção essa que deve assumir uma posição de destaque nos movimentos políticos de libertação e autodefinição – sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais". (HOOKS, 2019)

Dito isso, chegamos, finalmente, de modo mais direto, ao objeto deste texto. Organizar um festival de cinema é construir um espaço de distribuição e legitimação que intervém crítica e historicamente no campo das imagens seja para reafirmar, seja para contestar relações de poder. Nesse sentido, uma atividade de curadoria de festival de cinema que se entenda como prática crítica emancipadora encontra instrução fundante no chamado de bell hooks: "peço que consideremos a perspectiva a partir da qual olhamos, questionando de modo vigilante com quem nos identificamos, quais imagens amamos". (HOOKS, 2019, p. 39) Tal convocação, entendida como premissa crítica, remonta, renovando sua dimensão política, àquilo que está posto no significado da raiz etimológica latina da palavra curadoria: *curare*, "de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver", como define o curador suíço Hans Ulrich Obrist (2008, p. 38). Ao conceito de curadoria formulado por Obrist, sobrepõe-se imperativamente uma dimensão contracolonial, ao considerarmos que os contextos artísticos e cinematográficos em desenvolvimento no Brasil, muito distintos da realidade suíça, estão atados às desigualdades estruturais herdadas da ferida colonial, que atravessam todo o tecido sociocultural do país. Neste cenário, boa parte do trabalho de dar a ver ou expor cinema/arte não se restringe ao cuidado com as obras/filmes, mas compreende uma atenção ao tecido político que as torna possíveis. Quando a experiência curatorial se localiza em Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo da Bahia, marcada pelo trauma colonial, o cuidado, ou uma possível ética do cuidado, implicado na noção de curadoria diz respeito ainda a uma consideração tanto das opressões históricas quanto das forças ancestrais que atravessam esse território.

A perspectiva do interior: curando pela margem

Para compreensão da natureza dessa experiência, localizá-la minimamente é essencial.

Durante a primeira metade do século XIX, a região do Recôncavo da Bahia era ocupada pela agricultura de exportação, com larga produção de cana-de-açúcar e fumo, sendo destino de boa parte dos africanos cativos que, nessa época, chegavam à Bahia aos milhares. O apogeu econômico da cidade de Cachoeira se dá justamente nesse período, quando seu porto escoava grande parte dessa produção agrícola e recebia a mão de obra escravizada trazida à força da África. Para se ter uma ideia do impacto da escravidão na região, uma estimativa de 1814 indica que haveria no Recôncavo, nesse ano, em torno de 40.800 africanos escravizados espalhados por 408 engenhos, uma média de 100 por propriedade. Em cada engenho, haveria não mais de seis brancos e mestiços, ou seja, 2.450 no total. (REIS, 1992, p. 101) Segundo João Reis (1992, p. 101), os africanos que povoavam a região vinham em grande número de áreas do golfo do Benin. Eram em sua maioria nagôs, jejes e hauçás, "egressos de sociedades guerreiras e muitos deles adeptos do Islã, uma religião militante em expansão na África. Essas características facilitaram a criação de laços de solidariedade coletiva e a disposição para a luta contra o cativeiro em terras do Recôncavo", favorecendo um clima constante de rebelião na região. E embora não tenha havido revolução que, tal como no Haiti, levasse a termo a escravidão, foram muitos os levantes no Recôncavo da Bahia; pequenas, dispersas e insistentes lutas que envolveram avanços e recuos e significaram muito para quem lutou, conforme analisa João Reis (1992).

É nesse Recôncavo de longa história de insurgências que é fundada, em 2006, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), uma universidade pública, gratuita e multicampi. Em Cachoeira, instala-se o Centro de Artes, Humanidades e Letras (Cahl), onde, em 2008, inaugura-se o curso de graduação em Cinema e Audiovisual. A composição socioeconômica dos atuais estudantes da UFRB demonstra seu impacto no Recôncavo, região ainda bastante afetada pelo violento povoamento e extrativismo colonial e pela quase total ausência de políticas de reparação. Segundo dados de 2017, 92% dos estudantes da UFRB são originários da Bahia; destes, 79% são do interior do estado e 63% do Recôncavo e territórios vizinhos; 83,4% dos estudantes são negros autodeclarados (contra 47,57% da média nacional), dos quais 82% são oriundos de famílias de baixa renda (renda familiar per capita de R$ 486,38, contra R$ 916,80 reais da média nacional). (UFRB, 2017)

Em 2010, reunindo estudantes e professores da graduação em Cinema e Audiovisual, o CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira é inventado e gestado no abrigo dessa universidade eminentemente negra e popular, nessa pequena, pobre e periférica cidade histórica baiana cujas marcas coloniais ainda estão expostas em sua arquitetura. Reunir esforços para construir um espaço de exibição e recepção crítica de filmes nesse contexto significou, em um primeiro momento, criar condições para burlar uma situação "marginal", de relativo isolamento cinematográfico. Inicialmente, nossa condição periférica foi determinante para incitar o desejo de inclusão nas rotas de circulação e produção hegemônica dos filmes. Mas, ao longo dos anos, estar na periferia, ou melhor, à margem dos eventos cinematográficos do país, revelou-se como uma localização produtiva para a consolidação de uma perspectiva crítica e curatorial genuinamente contra-hegemônica. No confronto tanto com as obras que nos chegaram quanto com a história do cinema, e através dos desafios de selecionar o que delas dar a ver, verificamos, como afirma Grada Kilomba (2019, p.68) seguindo as pistas de bell hooks, que "a margem não deve ser vista como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade", de "criatividade, onde novos discursos críticos se dão". Efetivamente, ao longo de quase uma década de organização desse festival de documentários em Cachoeira, nos vimos convocados a responder ao chamado da história que pulsa aqui, e assumimos como perspectiva crítica nosso posicionamento "marginal", a partir do entendimento de que é na margem onde podemos fazer "perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele". (KILOMBA, 2019)

Agenciamento de visibilidades e apagamentos

Nessa trajetória, tornou-se evidente que organizar um festival de cinema, mesmo fora do centro, diz respeito a acompanhar de perto os filmes e realizadores que vão sendo inscritos na história contemporânea do cinema, tornando-se possível a interação com essa história no momento mesmo de sua emergência. A atividade de curadoria e programação pode ser entendida, nesse sentido, como *gesto de inscrição histórica de obras e autores*. Entretanto, é no avesso desse gesto que reside a constatação mais produtiva e provocadora extraída do percurso de

organização de um festival de cinema *marginal,* ou seja, feito *da margem*: além de se deslocar para ver – e para dar a ver –aquilo que se tornará história, trata-se também, e talvez sobretudo, de observar de modo contínuo uma outra história: a história dos apagamentos – produzidos por perspectivas críticas que respondem, no mais das vezes, aos cânones.

Dessa constatação, depreende-se a noção de curadoria e programação como *agenciamento de visibilidades e apagamentos.* E dela decorre o entendimento do movimento crítico fundamental empreendido por um festival de cinema implicado em contestar relações de poder dominantes: em primeiro lugar, trata-se de mapear aquilo que sobra, ou seja, os filmes e realizadores que vão constituindo os resíduos da versão canônica da história do cinema e reconhecer nesse conjunto de obras em apagamento aquilo que responde por uma liberdade em suas formas, para, em seguida, criar procedimentos e paradigmas alternativos aos princípios excludentes determinados pelos circuitos de legitimação e difusão cinematográficos hegemônicos que não são capazes de dar conta do que, em nome da emancipação, escapa às geografias já mapeadas do cinema.

Uma vez engajados na pesquisa, convocatória e seleção dos filmes para compor nossa programação ao longo de quase uma década, testemunhamos movimentos transformadores no contexto cinematográfico brasileiro, essenciais para a contestação de exclusões históricas. Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas homens, brancos e de classe média,[1] o cinema brasileiro contemporâneo tem sido afetado pela emergência de outros sujeitos de cinema e de novas de práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões e dos silenciamentos (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos).

Desde meados dos anos 2010, comemoramos o surgimento de uma multiplicidade de realizadores e produtores de filmes, cujas experiências de vida, estudo e profissão estão vinculadas a posições históricas diversas, que não apenas tensionam a cena contemporânea na qual se inscrevem seus desejos de visibilidade

---

1 Ver Bernardet (2003) e Cesar (2008).

mas também incitam a revisão da história do cinema brasileiro e de seus sepultamentos, forçando exumações e reescrituras.

Entendendo nossa participação ativa e estratégica nesse contexto de emergências e "reemergências" em disputa, nos pareceu importante perguntar: quais filmes, que tipos de filmes são apagados da história do cinema? Quantos filmes são apagados da história porque o cinema, enquanto instituição que inclui e depende de circuitos de exibição e legitimação, nem sempre pode ou sabe responder às interpelações dos diversos sujeitos históricos e políticos que estão a filmar? Quantos filmes não têm sequer a sua existência reconhecida porque as instâncias de poder crítico no cinema nem sempre sabem decifrar nas imagens sinais de novas sensibilidades, apegadas que são a modos de produção que reproduzem sempre os mesmos modos de produção, colonizadas que são pela defesa de princípios universalizantes do juízo estético?

No conjunto da programação de oito edições do CachoeiraDoc, é possível notar uma substancial presença de obras cujas trajetórias fazem ecoar tais interrogações: filmes históricos – que relançados ao presente refundam o tempo, como uma ruína aberta à visitação; ou mesmo filmes novíssimos – que irromperam com desejos de futuro, a indagar, do presente, "que filmes podem sobreviver?", e ainda "que vidas com o cinema podem sobreviver?". Nessa travessia entre passado, presente e futuro, os filmes que damos a ver, em seus modos de aparecer e resistir ao tempo, nos dizem que história estamos a contar ou, mais do que isso, que história queremos viver. Tomemos apenas um exemplo, o paradigmático *África 50* (1950), de René Vautier, exibido em 2014, no programa da Mostra Resistência.[2] Considerado como o primeiro filme anticolonial do cinema

---

2 Em texto de apresentação, os filmes da mostra eram assim definidos: "Tomando emprestada a inspirada alegoria de George Didi-Huberman, é possível dizer que os filmes aqui reunidos são *filmes-vaga-lumes*. Produzidos em contextos de opressão, na fricção direta com regimes autoritários, eles não apenas tematizam e encenam a resistência – à ditadura, à teocracia, ao colonialismo -, mas se constituem eles mesmos como uma (re)ação política. São filmes que foram perseguidos pelo poder contra o qual suas imagens e sons se insurgem, filmes que, depositados em porões escuros da censura, tiveram aparições raras, e, alguns deles, continuam a depender de olhares atentos e persistentes que os permitam desafiar a constante ameaça de desaparição. Assim, o conciso, mas precioso conjunto de filmes reunido nessa pequena mostra, está entrelaçado pelo gesto de resistência que foi demandado a seus realizadores e personagens e pela maneira como suas imagens estão, hoje, marcadas indelevelmente pela luta travada contra a cegueira dos regimes autoritários em suas gênese, produção, distribuição e/ou recepção. Com essa singular coleção, que não responde a princípios cronológicos, antológicos ou enciclopédicos, pretende-se olhar para os filmes e celebrá-los enquanto ação, ação no mundo. Exibi-los

francês, o curta, condenado pelo Decreto de 1934 do Ministro das Colônias, Pierre Leval, que interditava produção cinematográfica em territórios colonizados, rendeu um ano de prisão ao seu diretor e apreensão de grande parte das bobinas filmadas. Montado com apenas um terço do material produzido, que escapou do confisco do tribunal colonial, *África 50* flagra e divulga imagens raras das insurgências e rebeliões contracoloniais que eclodem à época em África, principalmente, na Costa do Marfim. Perseguido e banido na metrópole, teve sua circulação promovida graças a organizações internacionais comunistas que o fizeram chegar, em 1955, ao Festival Mundial da Juventude, organizado pela Federação Mundial da Juventude Democrática. Mais de 40 anos depois, em 1996, na ocasião de uma sessão na Cinemateca Francesa, sob a direção de Jean Rouch, *África 50*, finalmente, ganha projeção e reconhecimento público na França. No entanto, apesar de sua inalienável força histórica, a obra de René Vautier pe rmanecesubestimada no que ela funda de referência", como sublinha Nicole Brenez (2016, p. 76).

Dedicada a reconstruir uma história do cinema político, rearticulando engajamento social e invenção formal, Nicole Brenez, pesquisadora e curadora de cinema francesa, tem reunido esforços para preservar e fazer reviver obras e realizadores militantes, "mais frágeis e vulneráveis ao esquecimento", através de ações curatoriais e rigor conceitual.[3] Tais esforços incidem não apenas sobre os desaparecimentos materiais dos filmes mas também sobre os apagamentos simbólicos que se valem, em boa medida, de preconceitos críticos, como ela muito bem observa:

> Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado, tomado nas urgências materiais da história, mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem

---

é um gesto também de sobrevivência, de aposta na capacidade que ainda guardam os filmes (aqueles que também são atos) de desafiar, perturbar o pessimismo que nos assombra". (CESAR, 2014)

3 Em 2017, Nicole Brenez programou duas sessões para a Mostra Cinema de Lutas do CachoeiraDoc. Ver: http://cachoeiradoc.com.br/2017/mostras-especiais. Acesso em: 3 jan. 2020.

> e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por quê? Ou, posto de outro jeito, que história queremos? (BRENEZ, 2013, tradução nossa)

A pergunta cinematográfica fundamental e catalisadora – que história queremos? – parece orientar, finalmente, não apenas o trabalho dos filmes mas também a tarefa do curador e programador de cinema. Na medida em que lida justamente com a sobrevivência das obras, agenciando visibilidades e apagamentos, o exercício de uma curadoria emancipadora parece ser conduzido por uma inquietação de fundo essencial: quais histórias estão sendo apagadas e impossibilitadas, portanto, de avançar?

Festival de intervenção social

Nesse sentido, o trabalho do curador pode ser concebido como ação de *intervenção*. E podemos encontrar na retomada, empreendida por Nicole Brenez, do conceito de cinema militante forjado por René Vautier, o entendimento das temporalidades em jogo no engajamento que se espera de uma atuação curatorial cinematográfica como *ato de intervenção*.

> No presente do assalto: René Vautier nomeou "cinema de intervenção social" um tal trabalho de imediaticidade performativa, que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural.
> Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias.
> A longo termo, trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras. (BRENEZ, 2016, p. 71)

Ação, *agitação* e *legado* articulam-se na tessitura histórica tramada tanto pelos *filmes de intervenção social* quanto pelo que estamos chamando de um *festival de intervenção social*. Isso porque, mais do que assumir uma posição diante da história, um *festival de intervenção* engaja-se em dar vazão ao desejo de intervir no seu curso, atendendo, no presente, a um chamado à ação, ao

mesmo tempo que pavimenta, para o futuro, um legado de experiências. Trata-se de atuar no presente semeando as pistas que tornam possível um futuro por vir. E é por essa dupla operação temporal, entre a ação e o legado, que tal tarefa histórica carrega uma dimensão pedagógica, que pode ser definida como uma *pedagogia das lutas*. Isto é, toda luta guarda uma lição que fundamentalmente consiste em nos dizer: a luta não acaba nunca. Assim, as lutas ensinam ao cinema e às suas instituições que o chamado à ação que a história nos destina é um trabalho incessante que só aprendemos com a própria ação – nossa ação, mas também e fundamentalmente daqueles que agiram antes de nós. Todo cinema de intervenção social, realizado em articulação com as lutas sociais, é, assim, em larga medida, um cinema pedagógico, porque, ao se engajar em uma causa, engaja-se também em aprender e simultaneamente em ensinar a lutar. Assim o faz, do mesmo modo, um *festival de intervenção social*, enquanto um acontecimento de cinema que aceita o desafio da história, de seu interminável curso, de sua constante demanda, articulando ação no presente e constituição de arquivo para memória futura e, por isso, portando em si uma tarefa pedagógica. Nesse sentido, a noção e a prática do cinema de intervenção social podem ensinar o curador de cinema não apenas a combater preconceitos críticos que apagam obras comprometidas em combater injustiças históricas, mas sobretudo a colocar em ação sua função educadora que, por sua vez, está atrelada ao inesgotável trabalho no tempo – entre passado, presente e futuro – que toda luta por justiça trava.

Em texto de abertura do catálogo da oitava edição do CachoeiraDoc, chamei essa dimensão pedagógica e histórica do trabalho de curadoria e programação que ali se apresentava de *pedagogia das ruínas*:

> A pedagogia das ruínas é uma arqueologia do que está por vir. As casas tombadas estão diariamente a nos dizer: não há bem que sempre dure; não há mal que não se acabe. [...] Nas estruturas condenadas, as raízes perfuram os alicerces coloniais em uma atividade lenta e obstinada. E o trabalho do tempo, como da história, é exigente e constante: sem trégua, nos convoca a agir.
> O tempo é luta. (CESAR, 2017, p. 8)

Foi nessa edição, depois de oito anos de festival e nove do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, quando se armava a virada à direita da macropolítica

brasileira, que nos pareceu evidente a necessidade de indagar não apenas o que pode o cinema pelas lutas, mas o que podem, em prol do cinema, as lutas: os movimentos das mulheres, dos pobres, dos periféricos, enfim, dos grupos oprimidos que estavam naquele momento a adentrar as instituições cinematográficas do Brasil. Impunha-se de modo premente algo que já experimentávamos desde a primeira edição do festival[4] e que se intensificou a partir de 2015, com a abertura em homenagem ao povo Tupinambá, marcada pela presença do cacique Babau. Babau rompia o isolamento do regime de proteção ao qual estava submetido – por conta das ameaças de morte que o rondam – para comentar os filmes por ele protagonizados e exibidos na primeira sessão daquele ano, *Retomada* (2015), de Leon Sampaio, e *Tupinambá: o retorno da terra* (2015), de Daniela Alarcon. E o festival iniciava-se com seu discurso fulgurante:

> *Todo mundo já nasceu condenado. Não tem um cidadão aqui que não vai morrer. Só tem que escolher que tipo de morte quer: se é lutando para os que ficam vivos ficarem melhor, ou se vai se esconder com medo de morrer e vai morrer do mesmo jeito, sem deixar nenhum legado. A gente vai deixar alguma coisa, os Tupinambá.* (Informação verbal)[5]

Ação, agitação e legado: a presença do cacique Babau na cena do festival, armada na praça de Cachoeira, encarnava a própria pedagogia da luta e interpelava politicamente o cinema. Evidenciava-se ali que, ao acolher na grade de programação a luta por visibilidade e justiça do povo Tupinambá, a curadoria do festival articulava presenças (vidas) e imagens (cinema), assumindo um papel de aliança na ativação das energias de combate duramente alimentadas pelos indígenas. Assim, investia-se na preservação, não apenas de obras cinematográficas, mas de existências futuras das quais estávamos constituindo arquivo para a memória

---

4 Parece-me importante ressaltar que a presença de filmes realizados em parceria com movimentos sociais pode ser verificada no festival desde 2010, em sua primeira edição, a exemplo de *Atrás da porta*, longa de Vladimir Seixas, em colaboração com o Movimento de Trabalhadores Sem-Teto do Rio de Janeiro, premiado como melhor filme pelo júri jovem e com menção honrosa, pelo júri oficial. Em sua tese de doutorado, Vinícius de Andrade (2019) analisa a colaboração entre Vladimir Seixas e movimento dos trabalhadores sem-teto e é possível notar que o CachoeiraDoc teve particular atenção ao filme no período em que pouco se discutiam as implicações político-sociais dos documentários brasileiros realizados no período.

5 Cacique Babau, 2015.

coletiva. Apreende-se dessa experiência que o tipo de desenvolvimento que uma atividade de curadoria pode promover em contextos socioculturais compartilhados diz respeito a uma atuação ativa e consciente na história, ou seja, uma intervenção no curso dos seus acontecimentos que, de modo propositivo, produz memória, deixando um legado de experiências – e não apenas de obras.

Além disso, a presença do cacique Babau no CachoeiraDoc foi também luminosa para assentar o entendimento de que não enfrentar as demandas por visibilidade e justiça, oriundas das violências estruturais da sociedade brasileira, em nome de pressupostos do juízo estético, é uma condição de privilégio que, ademais, apequena a expansão transdisciplinar da atividade de curadoria, a qual demanda instrumentos críticos que transcendam o julgamento. Pensar a curadoria e programação contestando as opressões e privilégios – étnico-raciais, de gênero, classe etc. – nos demanda considerar que uma obra é, inevitavelmente, atravessada por injunções históricas e, portanto, sua visibilidade nos convoca a superar não exatamente a estética, mas o juízo como procedimento único de compreensão e consideração estética. Trata-se, finalmente, de compreender que as exigências da história são intrinsecamente estéticas e políticas. A partir dessa constatação, um trabalho de elaboração conceitual impõe-se no sentido justamente de encontrar parâmetros que possam dar conta da interpelação que a história endereça ao cinema.

Reconhecer para curar

No cinema, a luta por justiça é uma luta por visibilidade, mas, mais do que isso, por reconhecimento, já que para aparecer é preciso afetar antes de tudo os desejos dos sistemas de difusão e, consequentemente, de legitimação cinematográficos. Foi na noção de *reconhecimento* que encontrei justamente uma chave de elaboração para a práxis crítica implicada na tarefa de curadoria comprometida com a superação de paradigmas coloniais.

A *teoria do reconhecimento* emergiu no campo das ciências sociais como uma teoria da justiça centrada nas lutas políticas das minorias, que considera emancipatória a autorrealização identitária alcançada através do autorreconhecimento e do reconhecimento pelo outro. A ideia-chave para a teoria do reconhecimento é a de relação. A noção que nos interessa aqui, formulada por Judith

Butler, entende o *reconhecimento* como princípio crítico, eminentemente ético e político, de apreensão da alteridade. (BUTLER, 2015) Nos termos de Butler, o *reconhecimento* é um princípio crítico relacional mobilizado pelo desejo: seria o desejo de desejo do outro que vibra no meu desejo. Enquanto modo intersubjetivo e relacional de conhecimento que é motivado por esse jogo de desejos, o reconhecimento "não pode ser reduzido à formulação e à emissão de juízos sobre os outros". (BUTLER, 2015, p. 63) Ora, a apreensão do outro nos obriga a suspender o juízo e impõe o acolhimento mútuo das opacidades entre os sujeitos da relação, ou seja, a aceitação de que, enquanto sujeitos críticos, somos "parcialmente cegos [...], constitutivamente limitados". (BUTLER, 2015, p. 66)

Nesse sentido, o reconhecimento enquanto categoria relacional está atrelado à crítica nas suas consequências éticas, tais como sinalizadas por Michel Foucault (1978 apud BUTLER, 2015). Para ele, a prática crítica não diz respeito apenas a um certo horizonte de inteligibilidade dentro do qual os sujeitos e instituições podem surgir, mas significa também que, enquanto sujeito da crítica, sou questionada por mim mesma. Ou seja, em sua dimensão ética, a crítica deixa de ser o *locus* estável do julgamento que determina a existência e a legitimidade de sujeitos e objetos para assumir-se como uma instância de questionamento afetada pela relação com sujeitos e objetos que a convocam em seus desejos de apreensão. A consequência ética da crítica é, portanto, um questionamento de si – ou do sujeito da crítica – que implica perguntar o que as normas deixam de fora e o que elas são forçadas a abrigar. (BUTLER, 2015, p. 36)

Tomando esses pressupostos em consideração, passei a adotar a ideia de reconhecimento, no lugar de juízo, como princípio orientador da pesquisa e seleção de filmes em nosso exercício curatorial. Esse movimento conceitual empreendido buscou dar substância teórica à necessidade de acolhimento dos desejos de visibilidade e escuta dos múltiplos e novos sujeitos de cinema que surgiram no Brasil nos últimos anos e de seus efeitos em nossa prática crítica. Nesse contexto, o reconhecimento enquanto categoria crítica reflexiva me permitiu – e nos permite – colocar em crise não apenas as obras, mas sobretudo os desejos em relação a elas e àquilo que os mobiliza. Sua produtividade está, assim, assentada justamente na acentuação da dimensão ética da reflexividade crítica, num momento em que não apenas os parâmetros de julgamento crítico em vigência precisaram se deslocar, mas também os sujeitos críticos precisam ser historicizados em suas práticas e conceitos.

Adotar o reconhecimento como princípio significa aceitar que, tanto quanto as obras, aquele que critica, julga e decide sobre os modos de suas aparições é igualmente atravessado por injunções históricas. E, então, não se trata de expurgar as zonas de opacidade mútuas – aquelas presentes nos filmes e também nos olhares endereçados a eles – mas de enfrentá-las e admiti-las como constituintes e mesmo potencializadoras do trabalho de ver e dar a ver cinema. Assim, essa dimensão reflexiva do reconhecimento, como critério de escolha e organização de obras, pode nos conduzir a uma superação do universalismo da noção de juízo, na medida em que se volta tanto para o sujeito da crítica quanto para seu objeto, engendrando sua historicização. Talvez, por isso, o *reconhecimento* pode revelar-se como um critério produtivo para que a luta dos filmes por um lugar nos festivais de cinema se dê em termos menos coloniais, uma vez que a descolonização passa por uma colocação em crise da ideia de "universalismo".

Ora, colocar a crítica num posto de reflexividade implica investigar a historicidade dos gestos de escolha e seleção de filmes. Trata-se de considerar, pois, que os paradigmas críticos que orientam a atividade de curadoria e programação não repousam em parâmetros universais, mas antes estão ancorados em uma localização histórica e, portanto, mesmo que não assumidamente, são perspectivados. Assumir as perspectivas que forjam os olhares sobre as obras não corresponde a determinar postos de autoridade crítica que estejam vinculados a lugares fixos da experiência ou de identidades essencializadas. A força política da reflexividade crítica, que engendra uma historicização do olhar, reside em uma tomada de posição em relação à história. Como afirma bell hooks (2019, p. 36-37):

> A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? [...] E, se houve pouco progresso é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver.

Em 2016, quando o CachoeiraDoc chegava à sua sétima edição, decidimos fazer da perspectivação do nosso olhar curatorial um posicionamento político diante da história. Assumimos uma perspectiva curatorial marcada pela diferença de gênero para enfrentar uma desigualdade estrutural em sua incisão sobre o cinema. Criamos, então, o programa Com Mulheres, que incluía uma

mostra de filmes,[6] curada coletivamente, e uma atividade formativa chamada de "Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres".[7] O programa reunia curadoras atuantes em diversos eventos de cinema brasileiros para dar corpo à decisão de lidar frontalmente com "a negligência crítica" em relação aos filmes realizados por mulheres no Brasil (MAIA, 2015) e a sua presença minoritária nos circuitos de difusão, especialmente nos festivais de cinema. Ao constatar, naquela ocasião, a atuação majoritária dos homens nas instâncias de curadoria e programação dos principais eventos brasileiros, consideramos assumir uma tarefa crítica perspectivada, no intento de testar em que medida tal procedimento pode ser tomado como um meio de combater o lugar negligenciado das realizadoras mulheres. Assumir uma perspectiva de gênero apresentava-se, assim, como uma estratégia de enfrentamento de uma condição de desigualdade estrutural que, naquela ocasião, era naturalizada. Então, partindo da consideração da dimensão performativa do gênero, ou seja, da ideia de que a condição feminina é uma construção histórica e cultural e de que, por isso, os filmes não apenas registram/representam as relações de gênero, mas as performam/produzem, nos perguntávamos: o que podem as mulheres pela trajetória cinematográfica de outras mulheres? Tal questão nos interessava menos pelas respostas que solicitava do que pela sua capacidade de promover articulações posicionadas e combativas entre artistas, cineastas, curadoras, críticas, pesquisadoras e trabalhadoras.

Curadoria por radiestesia: para capturar sinais de vidas sensíveis

Nesse processo em que o encontro com os filmes existia para catalisar o encontro entre mulheres, nos desamparamos com algumas obras, que nos exigiram deslocamentos reveladores, a exemplo de *Voz das mulheres indígenas* (2016), um curta-metragem absolutamente fora de preocupações e padrões formais hegemônicos – cuja exibição em um festival de cinema parecia impossível, a bem da verdade. Dirigido e roteirizado por Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu,

6 Ver programa em: http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/mostra-com-mulheres-2. Acesso em: 3 jan. 2020.

7 Ver programa em: http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/vivencia-em-curadoria-da-perspectiva-das-mulheres. Acesso em: 3 jan. 2020.

Voz das mulheres indígenas foi produzido na ocasião de um encontro de mulheres lideranças indígenas do Nordeste do Brasil, promovido pela ONU Mulheres. O curta, que pode ser definido como um relatório desse evento, organiza-se como uma compilação de testemunhos sobre a diversidade das experiências políticas nas aldeias da região mais pobre do Brasil protagonizadas pelas mulheres ali reunidas. Tomados em planos frontais, nos espaços variados do centro de convenções que sediava a reunião e sem muita elaboração plástica, os depoimentos dão conta dos desafios da atuação política na intercessão entre a luta das mulheres e dos povos indígenas. "Por que programar este filme, além de tudo, em uma mostra competitiva?", nos questionaram os críticos. "Como não programá-lo?", tínhamos nos perguntado quando nos deparamos com aquilo que a imagem/montagem esconde em seu fundo.

Glicéria Tupinambá, aquela que tomou para si a tarefa de dirigir o filme, sem nunca tê-lo feito antes, é irmã do cacique Babau Tupinambá, ao lado de quem assume a liderança no processo violento de retomada de suas terras na Serra do Padeiro, no sul da Bahia, o que lhe rendeu uma prisão, em 2010, com seu primeiro filho, que tinha, na ocasião, apenas dois meses de idade. Como não considerar que essa história de vida está entrelaçada ao filme e, mais do que isso, é de onde ele emerge, sendo dela um sinal, uma vibração? Sem sequer ter participado de oficinas de audiovisual, Glicéria assume a tarefa de dirigir um filme a partir do entendimento de que participava de uma ocasião rara de encontro entre mulheres lideranças indígenas e de que era preciso organizar aqueles testemunhos para constituir um registro do que se evidenciava ali. E o que se evidenciava naquele acontecimento, bem como nas imagens e testemunhos colhidos, é o fato de que, em suas palavras, "as mulheres indígenas têm parte na história". (Informação verbal)[8]

Assim, a decisão de programação do filme dependeu da consideração de que ele é um ato, inserido em um movimento de autonomia em relação à própria história. As imagens são reconhecidas, portanto, como ações num campo amplo de outras ações. E a programação assume-se, então, não como um gesto de autoridade institucional que inscreve uma obra em um circuito de exibição, crítica e legitimação histórica, mas como a produção de lugar e de um tempo para que uma trajetória de vida em curso apresente-se como uma forma sensível, aberta e

8 Glicélia Tupinambá, 2015.

inacabada, porém coerente e coesa, uma sensibilidade em vida, que finalmente traduz a própria ideia de ética: uma estética da vida.

Orientada, portanto, por uma dimensão ética da estética e da política, a atividade de curadoria e programação pode ganhar contornos de uma montagem que cria vizinhanças não apenas entre os filmes, mas entre os filmes e as pessoas, entre a vida e o cinema. Ao curador caberia, então, um trabalho ao modo de uma radiestesia, digamos assim. Ou seja, a tarefa de buscar no fundo das imagens os sinais da vida sensível que pulsa no seu avesso; vida que pode irromper à superfície como um lençol de água, desde que se saiba captar sua vibração, com os instrumentos acertados, quando ela ainda resta invisível a correr sob a terra, ou melhor, no extracampo fílmico.

A práxis crítica que está aqui invocada encontra ressonância nas palavras de Michel Foucault:

> Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o voo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de vida; ela os provocaria, os tiraria de seu sono. (FOUCAULT, 1980 apud BUTLER, 2015, p. 29)

Nos últimos anos, enquanto buscamos nos filmes os sinais da diversidade da vida neste país, também constatamos o avanço de novos movimentos de opressão e violência institucional como operadores de mortes. Há dez anos, quando criamos em Cachoeira um festival marginal de cinema documental, a UFRB, recém-inaugurada pelo governo Lula, exalava a energia de um futuro em construção. Comprometidos com o projeto de emancipação que deu origem a esta universidade, o lugar para o cinema que temos buscado construir é um espaço de contraposição às políticas de apagamentos – materiais e simbólicos –, mas é também, e sobretudo, um terreno de afirmação da vida, que tem como fundamental missão legar um arquivo vivo de existências futuras.

Referências

ANDRADE, Vinícius. *Intervir na história*: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRENEZ, Nichole. Contre-attaques: soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris: Gallimard: Jeu de Paume, 2016.

BRENEZ, Nichole. Political cinema today: new exigencies: for a republic of images. *Screening the Past*, [*s. l.*], n. 37, out. 2013. Disponível em: https://bit.ly/33KFvPR. Acesso em: 13 fev. 2017.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CESAR, Amaranta. *Mostra Resistências*: os filmes e os vaga-lumes. Cachoeira: UFRB, 20214. Disponível em: https://bit.ly/3jPJ5xJ. Acesso em: 3 jan. 2020.

CESAR, Amaranta. *La figuration et la fabulation de l'altérité dans le cinéma brésilien contemporain: Cidade de Deus*, du livre au film. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.

CESAR, Amaranta. Cachoeira e a pedagogia do tempo: construção e ruína. *In*: VIII CACHOEIRADOC: Festival de Documentários de Cachoeira. Cachoeira: [*s. n.*], 2017. p. 4-7.

CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, 1997.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria,* Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003.

HOOKS, Bell. *Olhares negros:* raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação:* episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero*: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

UFRB. *Portfólio UFRB*: perfil dos estudantes: julho de 2017. Cruz das Almas: UFRB, 2017. Disponível em: https://issuu.com/ufrb/docs/issuu. Acesso em: 14 jun. 2020.

REIS, João José. Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. *Afro-Ásia*, Salvador, p. 100-126, 1992.

Imagem performativa, ação direta, desobediência: um cinema de ocupação

Pedro Severien

Quando os corpos se reúnem em assembleia e ocupam coletivamente o espaço público, ou o espaço comum, a ser coabitado, Judith Butler (2015) afirma que não é só através da produção de discursos que um sentido se constrói. Algo antecede a produção dessa narrativização e já há um sentido anterior a qualquer demanda que os grupos façam, uma vez que a liberdade de se manifestar é distinta da liberdade de expressão. Em circuitos de comunicação ou no espaço virtual, pode-se manter a prerrogativa de falar o que se quiser (inclusive o discurso de ódio tão fartamente disseminado nas redes digitais), mas o ato de manifestar-se em coletividade está permanentemente em risco. Isso porque os encontros coletivos transbordam o que na superfície significam, e esse modo de significação pressupõe uma incorporação da ação, uma performatividade plural.

Butler nos dirá que às vezes a questão não é ter poder e então ser capaz de agir, mas sim agir e nessa ação conquistar a força que se necessita para lutar. Nesse gesto reside a potência da performatividade, como uma forma de ação com o acontecimento, fazendo da atividade articulada com o espaço, com os corpos e com o real o agenciamento produtor da política. A manifestação coletiva opera para instaurar esse espaço da política que antes não estava lá ou era ocupado por mecanismos de normatização e policiamento, sejam do Estado, do mercado ou da sociedade.

> A partir de um senso cada vez mais individualizado de ansiedade e fracasso, a assembleia pública incorpora a visão de que esta é uma condição social compartilhada e injusta, e essa assembleia decreta uma forma de convivência provisória e plural que constitui uma alternativa ética e social distinta à 'responsabilização'. Como espero sugerir, essas formas de assembleia podem ser entendidas como

versões emergentes e provisórias da soberania popular. (BUTLER, 2015, p. 1516)

As inovações tecnológicas do vídeo digital e suas câmeras portáteis, e a associação desse tipo de captação audiovisual à sua difusão nas redes digitais, instauraram mudanças de paradigmas para o cinema em geral, mas especialmente para o documentário e o cinema militante. A possibilidade da transmissão ao vivo das imagens e dos sons via *streaming* reconfiguram o lugar do sujeito-câmera. Em situações de conflitos de rua, como nas manifestações de junho de 2013, por exemplo, inúmeros *videoativistas* imbricam justamente essas dimensões que esse termo opera: carregam o vídeo ao mesmo tempo que exercem seu ativismo. Essa junção cria uma imanência da imagem com o corpo de quem filma. A câmera reage assim como o corpo, com as imagens tremidas, as reações de voz e som não programadas. O sujeito-câmera passa a ser também um corpo-câmera.

A partir dessa sobreposição de corpos e câmeras, ou mesmo, de corpos coletivos e imagens produzidas coletivamente, se faz uma parte significativa do cinema militante realizado desde 2013 no Brasil. As inúmeras manifestações que ocorreram de 2013 a 2018, como as jornadas organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) inicialmente, ou os eventos do Movimento Brasil Livre (MBL), entre outros, que tiveram a mobilização e a participação de uma dita "nova direita", servem para reconfigurar politicamente e simbolicamente as ruas. A imagem da coletividade nas ruas se atualiza tanto em sua face de emergência de potências de emancipação, com produção de autonomia em relação a estruturas tradicionais como partidos e sindicatos, quanto em seu viés retrógrado de um neofascismo.

Parto de um recorte temporal dentro da programação do CachoeiraDoc, de 2013 a 2017, para observar alguns dos gestos que se apresentam em filmes militantes conectados direta ou tangencialmente à questão do *direito à cidade*[1] e à relação com uma performatividade coletiva. Dos filmes exibidos em Cachoeira, me volto para *Audiência pública(?)*; *Corpos políticos*; *Na missão, com Kadu*; *Onde começa um rio*; *Quilombo Rio dos Macacos*; e *Ressurgentes: um filme de ação*. Se o

1 David Harvey define o direito à cidade como um direito "mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades [...] é um dos nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais menosprezados". (HARVEY, 2014, p. 28)

CachoeiraDoc se tornou um eficaz termômetro do cinema militante contemporâneo no país, olhar esse ajuntamento de filmes revela gestos de intervenção de realizadores e realizadoras em peças feitas em caráter de urgência, mas também em um acompanhamento histórico de movimentos sociais.[2]

A ênfase, portanto, está na busca por um certo sentido que emana da prática associativa entre as imagens para identificar linhas de força, gestos comuns, estratégias que transbordam o regime de representação. Não sem um certo senso de liberdade, o meu objetivo principal é me aproximar desses empreendimentos estético-narrativos em conjunção com as relações de poder e presença no campo e no antecampo das imagens. Estaria em operação nesses filmes uma performatividade dos corpos, mas também da imagem? Nesse sentido, mobilizo outros títulos que não integraram a programação do festival, são eles: *Novo apocalipse Recife* e *O grande clube*. E trago ainda uma dimensão pessoal para a análise, uma vez que sou correalizador de algumas das ações audiovisuais citadas, resultado do meu engajamento no Movimento Ocupe Estelita. Com essa *aproximação* dos acontecimentos (imagens e ocupações), argumentarei, a partir da leitura dos filmes, sobre uma performatividade da imagem – um cinema de ocupação.

A imagem desobediente

Uma ação direta implica uma estratégia de combate na qual um gesto serve para engendrar outros gestos. Ou seja, nenhuma ação direta visa meramente a sua realização, mas o desdobramento daquele acontecimento em outros. Obviamente, não há como ter certeza dos acontecimentos posteriores a uma determinada ação. Não há uma fórmula política que dê conta de todas as variáveis e também dos dispositivos a serem acionados pelos adversários ou mesmo por aliados, ou ainda incertos reflexos dos indivíduos auto-organizados para a ação. Há uma instabilidade crônica numa ação direta. Por ação direta, podemos entender uma ocupação, uma manifestação de rua, um bloqueio, um motim, uma intervenção

2 Escolho esse recorte não por uma hierarquia, afinal há uma imensidão transformadora produzida nos cinemas indígenas, nos cinemas feitos por mulheres e por autoras e autores negros que vêm contestar e desestabilizar lugares produzidos historicamente para a elite branca, majoritariamente masculina, também no cinema. O foco nas relações entre cinema militante e cidade deriva de pesquisas prévias que empreendi nessa área, assim como uma prática exercida enquanto realizador e ativista.

em um determinado espaço de fluxo para produção material ou simbólica de uma determinada comunidade ou sistema de governo.

Quando assisti a *Ressurgentes: um filme de ação direta*[3] (Distrito Federal, 2014, 75 min), de Dacia Ibiapina, senti essa instabilidade nas imagens produzidas pelos ativistas do MPL. A começar pela cena inicial, na qual um caixão é empurrado para dentro da Câmara Legislativa do Distrito Federal, mas é impedido por seguranças e funcionários da instituição postos à porta. O então governador do Distrito Federal era José Roberto Arruda, flagrado em vídeo recebendo propina. A imagem do caixão tentando furar o bloqueio na Câmara Legislativa e o vídeo de Arruda sentado num sofá recebendo maços de dinheiro produzem uma curiosa relação entre o que uma imagem faz e o que uma imagem pode fazer. Para muitos, o vídeo do político corrupto recebendo dinheiro gera indignação, como um grito mudo diante de uma gigantesca máquina de vampirismo social. Para outros, a imagem-denúncia serve apenas como mais uma pontual evidência do violento funcionamento das instituições, que servem justamente a esse propósito. E só um gesto de dignidade, um gesto de intransigente simplicidade pode desfazer esse nó: pôr abaixo os muros, os pelotões, os discursos, as estruturas.

Talvez, em relação a uma dimensão produtiva da instabilidade das imagens, eu me refira mais às imagens realizadas pelos ativistas do MPL Brasília do que à articulação narrativa de *Ressurgentes*. Ao escolher o depoimento como instrumento para uma costura histórico-política, e centrar em poucos integrantes mais graduados essa fala, há uma natural redução da instabilidade da ação direta. Não digo isso como uma crítica totalizante, afinal nenhum filme se faz enquanto uma expressão plena e completa de determinado acontecimento político. Pouco filmes são em si uma ação direta. Volto-me para essa escolha, que nos informa de um gesto do filme. Nesse caso, os extremos – descontrole e controle – operam para um propósito que me parece útil: falar de uma urgência histórica de uma maneira a partilhar seus vestígios com um desejo de comunicabilidade.

A perspectiva do filme de lidar com o desenvolvimento de uma mobilização política ao longo de anos de construção traz essa força do tempo, mas não só. Pode articular de forma genuína os elementos estratégicos e táticos de uma série de gestos políticos. Assim, o filme é panfletário no sentido de que um panfleto carrega proposições aplicáveis à determinada situação. O termo panfletário vem

---

3 Exibido em 2015 no CachoeiraDoc.

recorrentemente associado a um tom pejorativo, como se o panfleto fosse uma versão achatada de uma perspectiva intelectual do real. Prefiro pensar que os panfletos carregam uma simplicidade dos gestos. Comunicam, portanto, não apenas aquilo que já carregam impresso em si, mas o desdobramento desse conteúdo na produção de uma força social potencialmente aplicada.

Numa disputa, não se deve recorrer a uma infantil "ética dos fatos", como se devêssemos manter uma postura comedida ou derrotada diante da narrativa. Não desejamos que o adversário se utilize dos mecanismos de falseamento da realidade, é verdade. Mas a realidade é esse mecanismo de falseamento em operação o tempo todo. Melhor do que manter-se em negação ou inação, por que não assumir e investigar as possibilidades de um cinema de intervenção social[4]? A mídia corporativa age panfletariamente de forma incessante, transmitindo de forma eficaz fórmulas para modos de viver e estar no mundo. Na perspectiva totalitária do consumo, não há espaço para meias palavras, ou para meias imagens.

Mas apenas ser panfletário na perspectiva da transgressão, da liberdade ou da revolução não garante resultados transgressores, libertários ou revolucionários. Se partimos do pressuposto de que o capital tem a mídia corporativa como agente de produção de seus panfletos, usar as armas do inimigo não garante necessariamente a vitória, assim como não produz necessariamente um efeito de emancipação. Os sentidos insurrecionais de um panfleto estão justamente em sua presença diante do acontecimento, em sua prática associada aos corpos. Didi-Huberman (2017) argumenta que os panfletos são objetos de gestos e objetos de ação. Ou seja, é somente lá, nesse campo de proximidade com os gestos de sublevação, no qual se pode tocar as coisas e os corpos que podemos presenciar a instabilidade produtiva de mudança para uma comunalização.

Em *Quilombo Rio dos Macacos*[5] (Bahia, 2017, 120 min), de Josias Pires, o choque entre as pessoas que produzem sua permanência nesse mundo com suas estratégias de sobrevivência e sua cultura ancestral impacta a parede gélida da violência institucional. As idas e vindas em reuniões com representantes do poder

---

4 Segundo Nicole Brenez (2017, p. 71), o termo "cinema de intervenção social" foi cunhado por René Vaultier segundo os seguintes aspectos: um trabalho de instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural; a difusão de uma contrainformação para agitar as energias; e a conservação de fatos para a história, constituindo documentos para transmitir uma memória das lutas às gerações futuras.

5 Exibido no CachoeiraDoc em 2017.

público, ao longo de mais de 10 anos, em busca da regularização da ocupação e uma garantia mínima de permanência tranquila para centenas de famílias no território que dá título ao filme e que está situado em terreno da Marinha brasileira, expressam a força de resistência organizada pelos moradores do quilombo. O filme atualiza numa cena dissensual a violência de uma política de estado que criminaliza permanentemente a pobreza, a população negra e os gestos dessa resistência.

De todas as assimetrias presentes numa guerra entre governo e pessoas, o lado mais perverso parece ser o de uma "bem-intencionada" burocracia. A perspectiva de que é o Estado que irá prover uma determinada emancipação ao *incluir* as pessoas, fica evidente como sofisma em diversas sequências do filme, em audiências públicas, reuniões de trabalho e resultados frustrados depois de anos e anos de luta. O longa-metragem cartografa o vazio dos "pactos" feitos com as autoridades, ao mesmo tempo que vibra junto com a instabilidade promovida pela auto-organização dessa comunalidade produzida pelos moradores do quilombo Rio dos Macacos.

É dessa instabilidade em seu viés nômade que parece vir o grito de *Na Missão, com Kadu*[6] (Minas Gerais, 2016, 28 min), de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. A imagem de Kadu em uma manifestação que toma uma rodovia nos arredores de Belo Horizonte, num ato organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) em busca da garantia de moradia digna a centenas de pessoas, é urgente e histórica de maneira indissociável. O "tremor das imagens" do qual fala Marker em *O fundo do ar é vermelho* (1977) ganha no relato expressivo de Kadu uma outra forma: a de uma imagem-corpo em que não é o motor da câmera que produz um descompasso com o acontecimento, mas o próprio sujeito em seu movimento, em sua mobilização, em sua disposição para atravessar o asfalto e a cortina de fumaça produzida pelas bombas de gás lacrimogêneo. Kadu abraça a sobrinha enquanto caminha, enquanto protesta, resiste e comunica. Sobreposições de uma vida que entoa um gesto de dignidade.

O filme realizado por Kadu naquele dia da violenta ação da polícia sobre os manifestantes é o dispositivo para uma vidência das sobreposições históricas e de futuro. O curta-metragem *Na missão, com Kadu* adiciona um trajeto pela ocupação onde Kadu vive; articula-se com a questão urbana, o direito à cidade;

6 Exibido no CachoeiraDoc em 2017.

surge como signo de um ajuntamento de lutas – as lutas por moradia, por transporte público gratuito e de qualidade, por mobilidade urbana, por uma expressão vital que é singular e partilhada ao mesmo tempo.

As ocupações, portanto, em seus diversos tipos e formas apresentam desdobramentos recentes e sobreviventes como táticas de intervenção política em outros campos, que não só o da luta por moradia ou terra. Assim, volto-me para um circuito próximo à minha prática enquanto ativista em movimentos como Ocupe Estelita, Ocupe Cine Olinda, ocupações das sedes do Ministério da Cultura (MinC) contra sua extinção logo após o golpe de 2016 e as ocupações universitárias contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) da Morte que restringe os investimentos sociais por 20 anos.

Uma das ações audiovisuais das quais participei é *Audiência pública(?)*[7] (2014). Realizado junto com Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal e Marcelo Pedroso, o filme parte de uma das últimas audiências públicas sobre o Novo Recife, projeto de um condomínio de luxo para uma área pública de mais de 10 mil metros quadrados situada no cais José Estelita, nos arredores do centro histórico do Recife. As audiências eram uma reivindicação central do Movimento Ocupe Estelita, que pedia debate com a população e participação popular para definição da destinação do terreno. Devido à intensidade da disputa, tanto o Movimento Ocupe Estelita quanto o consórcio Novo Recife realizam uma grande mobilização para o encontro.

O capital imobiliário ativa um procedimento ao mesmo tempo perverso e eficaz: paga a moradores de uma comunidade pobre dos arredores do cais José Estelita – que será uma das mais afetadas, a comunidade do Coque – para fazerem uma claque a favor do projeto. O procedimento é revelado pelos realizadores quando passam a interpelar as pessoas que descem dos ônibus privados estacionados próximo ao auditório onde ocorrerá a audiência. Perguntam sobre a pauta do encontro, os motivos dessas pessoas estarem ali, se conhecem o projeto Novo Recife. As respostas vão evidenciando que aquelas pessoas não estão engajadas no debate sobre o Novo Recife. A narrativa do filme então tentará produzir uma reflexão em torno desse evento: como lidar com as contradições desse acontecimento?

Esse questionamento fará com que a narrativa não se limite às situações filmadas no dia da audiência pública, trazendo para a tela imagens históricas,

---

7 Exibido no CachoeiraDoc em 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs.

assim como operacionalizando um trânsito das imagens do acontecimento. A mídia corporativa em sua consciente leitura das superfícies dará vazão a uma imagem estável: a comunidade, pobre, preta, seria a favor do Novo Recife, enquanto o Movimento Ocupe Estelita, branco, e de classe média, contra.

Como desatar esse nó das visibilidades em jogo? Mas, mais do que isso, como articular um contato que vai além da imagem? Não poderíamos pressupor a tal ponto que houvesse uma unidade sobre os destinos para o cais na perspectiva da comunidade do Coque. Os contatos que o movimento já havia estabelecido na região indicavam sim um histórico de luta pela moradia em resistência à especulação imobiliária que recorrentemente promovia intervenções no bairro. Mas havia também um misto de apoio ao Ocupe Estelita, assim como ao projeto Novo Recife por parte de alguns, e o desconhecimento ou desinteresse por parte de outros, além da prática bastante comum de líderes comunitários sem legitimidade que funcionavam como agentes do capital.

Dado esse contexto, identificamos a necessidade de partilhar a leitura das imagens produzidas no dia da audiência. Não poderíamos ser nós, essa classe média, a estabelecer uma significação unívoca para esse dissenso. Ou seja, a complexidade da imagem impunha do ponto de vista político o imperativo de uma partilha. Assim, o filme só irá de fato articular sua potência reflexiva a partir dessa partilha, ao entregar as imagens para a espectatorialidade de um outro, convidando-o a uma leitura compartilhada. Chega-se, com isso, a um circuito que articula os corpos-câmera numa espécie de autoria compartilhada.

Assim, o cinema opera não apenas para reconfigurar os sujeitos na tela, mas impele os sujeitos que filmam a mostrarem-se com as imagens que realizam. Nessa perspectiva, os realizadores são tão autores quanto objetos através da imagem. Uma comunidade audiovisual, ou uma *comunalidade* audiovisual, se funda momentaneamente no filme. Isso estaria ligado a uma possibilidade de atravessar as imagens e estabelecer alianças entre diferentes sujeitos políticos.

> Se perguntamos pelos recursos expressivos e pelas operações nos quais o cinema contemporâneo tem investido para criar novas figuras do comum de uma comunidade, a primeira coisa a ressaltar é que não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que eles produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras

formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo. (GUIMARÃES, 2015, p. 50)

Quando falo de uma imagem desobediente no título deste trecho, não evoco a imagem da desobediência civil (uma representação da desobediência). É gesto dos filmes em questão neste texto desobedecer à imposição de uma significação para a imagem política criada. Isso começa pela disposição dos realizadores de observarem a complexidade do acontecimento e de agirem sobre ele performativamente, como o fez Kadu, os ativistas do MPL, os moradores do quilombo Rio dos Macacos.

Corpos em ato

Se em *Audiência pública(?)*, um dos gestos do filme é produzir uma imagem partilhada para complexificar o acontecimento achatado pela mídia, em *Corpos políticos*[8] (Pernambuco, 2016, 4 min), realizado pelo Movimento Mulheres no Audiovisual PE (Mape), o gesto contra-hegemônico é ainda mais frontal. O filme obteve expressivo número de visualizações e compartilhamentos nas redes sociais e utiliza-se de uma contundente sequência de contraposição de imagens para articular seu discurso político, com potente efeito sensível e estético. Em apenas quatro minutos e meio de duração, a densidade das imagens de um ato de rua organizado pela Marcha das Vadias Recife é articulada na montagem com discursos de violência contra a mulher propagados na televisão, em canais comerciais e legislativos.

O curta usa trechos de entrevistas exibidas em veículos da mídia por personagens que incorporam de forma expressa e gritante a cultura machista e a violência contra a mulher. Os sujeitos escolhidos são ícones midiáticos e políticos do Brasil contemporâneo: o ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha; os pastores evangélicos e deputados federais, Silas Malafaia e Marco Feliciano; o ex-ator pornô, Alexandre Frota; o então deputado federal e fundamentalista de extrema direita Jair Bolsonaro (hoje presidente da República); entre outros.

O filme começa com a tela de um televisor sem sintonia, apenas com o ruído de tela. Essa imagem abstrata nos convida ao universo de embate proposto

---

8 Exibido no CachoeiraDoc em 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lzISD-OmJP8.

– da mídia à rua, da imagem aos corpos. E, assim, em seguida, vemos os rostos de mulheres que olham diretamente para a câmera. De maneira introdutória, o filme parece nos dizer que irá se utilizar de uma estrutura dialética, e sem subterfúgios, articulando esses dois polos. Com efeito de sintonização de canais, a narrativa alterna entrevistas de políticos conservadores e fundamentalistas com os gritos da multidão durante a marcha. O resultado dessa justaposição expõe uma evidência: a mídia propaga o discurso de violência contra as mulheres. A mobilização das ruas responde: "Eu chamei ela pra marcha e ela respondeu assim – Eu vou! Por nós, pelas outras e por mim!". (CORPOS..., 2016)

O trabalho de pesquisa e levantamento dos acontecimentos midiáticos é particularmente eficiente, pois mesmo que esses discursos se repitam e se propaguem diariamente, é justamente a repetição e a saturação do fluxo de informações que garante suas permanências numa complexa engrenagem de esquecimento.

Os incidentes levantados na pesquisa midiática do filme incluem, por exemplo, o episódio no qual Jair Bolsonaro afirma que é justificável o estupro ao agredir a deputada federal Maria do Rosário. Bolsonaro diz: "jamais iria estuprar você, porque você não merece". Já Eduardo Cunha afirma que o aborto legal deve ser pensado numa perspectiva na qual "não se pode achar que o corpo pertence à mulher". Com declarações como essas, esses personagens político-midiáticos utilizam-se do espaço ofertado na grande mídia para modular seus discursos com um objetivo evidente: a espetacularização da política como uma tática de projeção e naturalização da violência de gênero. No circo eletrônico e virtual, os extremismos fundamentalistas tornam-se capital de alto valor na disputa por audiência.

Perto do final do filme, as imagens dos políticos e personagens desse teatro midiático vão se sobrepondo, como um canal mal sintonizado. Dessas sobreposições imagéticas ficam apenas fantasmas, figuras desmaterializadas, espectros desse *simulacro*. Nesse gesto estético, esses personagens se perdem nos ruídos de um televisor que não é capaz ainda de sintonizar a materialidade transformadora da multidão. Em ato de intervenção, com imagens carregadas de presença, podemos novamente pensar numa performatividade das imagens.

Como apontado por Jean-Louis Comolli (2008, p. 124), com o cinema "arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo

para a terra dos homens" e das mulheres. O ato de filmar o inimigo, nesse caso, já tinha sido realizado pelas forças colaboracionistas da grande mídia, e a montagem, realista em sua intervenção, desmaterializa um espetáculo e o reencena. Turvar as imagens dos agressores é apropriar-se de uma imagem-crime e bani-la. Os corpos em ato produzem então uma outra política dos corpos e da cena nas ruas. Mas seria essa "estética realista" a única a produzir uma desespetacularização da cena política? Não seria também possível à produção de cenas dissensuais com uma performatividade fabular da imagem?

Anarcoframes

Novo apocalipse Recife[9] (Pernambuco, 2015, 7 min) centraliza o regime estético mesmo que fale de uma cidade múltipla, articulada pelas diferentes naturezas da imagem e das singularidades incluídas numa narrativa polifônica articulada em mais de 90 filmes realizados durante os anos 2000 no Recife. Trago esse número a partir de uma convocatória realizada pelo Movimento Ocupe Estelita para a produção de uma coletânea de filmes sobre a luta pelo direito à cidade no Recife. Mas em *Novo apocalipse Recife*, há um ataque frontal e unificado. Elege-se um alvo: a relação do prefeito da cidade do Recife, Geraldo Julio, do PSB, eleito em 2012 para o seu primeiro mandato e reeleito em 2016, com as empreiteiras que compõem o consórcio Novo Recife.

Essa diferença de abordagem entre os filmes citados até aqui, que se utilizam da forma documental, e o videoclipe anarco-futurista não deve ser encarada como uma "evolução" ou uma "progressão" baseada em uma suposta "escalada" do confronto. Ressalto que os filmes escolhidos para este texto têm entre si uma proximidade fundadora no aspecto de que foram realizados por uma partilha performativa da autoria entre as pessoas e uma mobilização político-social. Feitas essas devidas ressalvas, gostaria de estabelecer uma relação entre as ações performativas e o exemplo desse filme em seu gesto de carnavalização da imagem institucional.

Em 2011, a saturação do projeto de verticalização da cidade começava a ganhar um contraponto através da mobilização social, mesmo que ainda dispersa e pontual, com os grupos de articulação pelos direitos urbanos e as "Torres

9 Não exibido no CachoeiraDoc. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uEowJi6xNBk

Gêmeas" (dois prédios de luxo erguidos ilegalmente nas margens do centro histórico do Recife) como ponto de inflexão. Em 2014, a ocupação do cais José Estelita tinha funcionado como um centro catalisador da luta pela democratização do planejamento urbano. O Movimento Ocupe Estelita também tinha posto em pauta, a partir de uma prática operacionalizada durante a ocupação e posteriormente em atos de rua e outras ocupações de menor duração, a afirmação coletiva de outros modos de viver na cidade e de pensar a cidade.

A vivência coletiva da ocupação, as infrutíferas tentativas de negociação com o executivo municipal e a violenta reintegração de posse do cais, tinham marcado os corpos e a memória do movimento. No entanto, não acabariam por aí as tentativas de pressão social e negociação com a prefeitura. No dia 30 de junho de 2014, foi organizada pelo Movimento Ocupe Estelita uma ocupação do piso térreo do prédio da Prefeitura da Cidade do Recife. Numa ação que obteve visibilidade através das redes digitais e mobilizou toda a imprensa local, os ativistas montaram acampamento com uma pauta específica: que o projeto Novo Recife fosse cancelado.

O piso térreo foi ocupado logo no início da manhã. Imediatamente, o aparato municipal de segurança foi acionado, e em poucas horas o prédio foi fechado e o expediente encerrado. Dois dias depois, uma ordem judicial estabelecia a reintegração de posse determinando a saída dos ativistas até as 14 horas do dia 1º de julho, com a condicionante de que, caso os ocupantes não deixassem o prédio, entraria em ação o Batalhão de Choque da Polícia Militar.[10]

Diante desse contexto, surge o argumento para *Novo apocalipse Recife*. O gesto do filme coaduna com o gesto de um coletivo performático, a "Troça carnavalesca empatando tua vista".[11] Utilizando-se de um tom carnavalesco e provocativo, a narrativa se assemelha a uma peça publicitária paródica na qual o prefeito do Recife, Geraldo Julio – reencarnado com uma máscara de papel – faz uma ode ao projeto Novo Recife.

---

10 Um resumo desse processo pode ser visto no filme *Ocupar, resistir, avançar* (2014). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c. Acesso em: 28 maio 2018.

11 Descrição da Troça carnavalesca empatando tua vista contida em sua página no Facebook: "A Troça Carnavalesca Mista Público-Privada Empatando Tua Vista é um ato político-folião crítico à verticalização excessiva, que negligencia o planejamento urbano, a história do lugar, privatiza o descortinar das águas, a paisagem e a vista dos monumentos". Disponível em: https://pt-br.facebook.com/empatandoatuavista. Acesso em: 4 ago. 2016.

Em uma série de situações lúdicas, o personagem-prefeito age em louvação às "qualidades" do projeto Novo Recife, seja dançando de sunga com a insígnia da bandeira de Pernambuco em frente aos espigões espelhados da beira-mar do bairro de Boa Viagem, seja sendo conduzido como um cachorrinho por uma das torres-fantasia da "Troça carnavalesca empatando tua vista". Em um momento de clímax do filme, as torres-personagens crescem vertiginosamente, como Godzillas, esmagam trechos históricos e vulneráveis da cidade e catapultam o prefeito pelos ares como um super-herói.

Em meio a um emaranhado narrativo da mídia corporativa, das peças publicitárias e ações de marketing do capital imobiliário,[12] o gesto de produzir a imagem de um "novo" prefeito para uma "nova" cidade propõe desmascarar uma face nem sempre visível das relações de poder: a íntima associação de interesses privados na agenda de representantes do poder público.

O gesto de carnavalização do filme mantém-se associado a um gesto do movimento social. Na fase final de montagem do filme, o Movimento Ocupe Estelita decide ocupar a calçada em frente ao prédio onde mora o prefeito. A ocupação permitiu inclusive que uma cena dessa intervenção fosse incluída no filme, estreitando os laços entre a narrativa carnavalizada e a ação presencial performada pelo coletivo.

Essa busca pelo constrangimento mais direto já integrava a performance das torres da "Troça empatando tua vista", que nos últimos carnavais da cidade realizavam aparições durante o tradicional café da manhã no camarote do bloco Galo da Madrugada, local de encontro de políticos da cidade. Essas ações da troça têm recebido reações restritivas do poder público. No carnaval de 2016, funcionários da Diretoria de Controle Urbano impediram a saída dos manifestantes com as fantasias de prédio. E, no ano seguinte, policiais militares apreenderam as fantasias. Em 2018, os manifestantes conseguiram um *habeas corpus* cautelar para garantir a saída com as fantasias. O filme enquanto gesto crítico coletivo desdobra essa performatividade perante o poder hierárquico institucionalizado. O gesto do filme é, portanto, resultado dos gestos do movimento – ocupação da prefeitura e da calçada em frente ao prédio do prefeito e performances da troça.

---

12 À época da produção do videoclipe, o Consórcio Novo Recife havia iniciado uma campanha publicitária massiva, com inserções diárias, nos principais canais de TV aberta para sustentar os benefícios do projeto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizo-xuohn34yo4cilmy2zy1ij1gv44.

Faço essa curva incluindo *Novo apocalipse Recife* para afirmar uma potência da ironia e da alegria. No vocabulário contemporâneo das ocupações e dos movimentos autonomistas, o termo "festa" é utilizado para ações que envolvem uma intervenção, uma ação direta. Pensar na ação direta como uma festa não é apenas uma maneira de codificá-la, distrair a atenção de algum algoz que perscruta o movimento e suas ações, mas é também adicionar ao ato coletivo uma alegria, uma festa de viver do levante, de viver o gesto que liberta, de se dispor a se indispor com os mecanismos de controle e os agentes de opressão. "Os que participam de levantes invariavelmente notam seus aspectos festivos, mesmo em meio à luta armada, perigo e risco". (BEY, 2001, p. 25)

Mas a festa do levante não precisa obedecer necessariamente a uma coletividade, ou mesmo a uma premissa satírica. Em *O grande clube*[13] (Pernambuco, 2016, 8 min), Joelton Ivson, um realizador, estudante de cinema, negro e morador da periferia, entra no Caxangá Golf & Country Club e no Cabanga Iate Clube, redutos da elite branca recifense, com uma câmera e filma de forma "íntima" as dinâmicas desses lugares. O discurso irônico do filme articula imagens de pessoas jogando golfe, treinando tiro, ou praticando vela, em associação com uma trilha orquestral que sugere que o grande clube é a cidade privatizada. Mas o gesto do filme carrega mais uma camada de intervenção justamente em seu antecampo: a presença de Joelton nesses espaços, com sua câmera. Uma certa sutileza do gesto potencializa sua premissa. Do coletivismo ao gesto anarco-individual, uma expressão de luta se faz não apenas na concepção de um discurso afirmativo, mas da sua expressão performativa em tantas e tantas linhas de força estéticas e formais.

Os gestos que intervêm

O ano de 2016 foi fatiado em outras sobreposições temporais. O tempo se comprimiu e se expandiu de maneiras inesperadas. Foi o ano de mais um golpe com a destituição da presidenta Dilma Rousseff, do PT, através de um conluio entre congresso, mercado, mídia e judiciário. Mas o período em torno desse acontecimento também foi de uma exponencial emergência de movimentos feministas e negros, crescimento das ocupações do MTST, expressões marcantes das

13 Não exibido no CachoeiraDoc. Disponível em: https://vimeo.com/167507654.

resistências indígenas e também das ocupações dos secundaristas no plano nacional, depois de um impactante levante estudantil em São Paulo e no Paraná, no ano anterior, e das ocupações universitárias.

Estive em Cachoeira em 2017 para apresentar *Onde começa um rio*, codirigido com Julia Karam, Maiara Mascarenhas e Maria Cardozo. O filme se volta para as ocupações universitárias, numa tentativa de cartografar um levante nacional que expressa uma complexa teia de subjetividades em movimento. Pautas estruturais atravessam a mobilização que questiona e combate, entre outras coisas, o epistemicídio negro na academia, a violência institucional contra negros, mulheres, LGBTQI+, o acelerado sucateamento dos *campi* dos interiores do Brasil, assim como os revezes da institucionalização das organizações estudantis. Tudo isso num instável guarda-chuva da luta contra a PEC da Morte, que congela os investimentos sociais, em saúde e em educação, por 20 anos.

Talvez um dos gestos mais evidentes desse filme seja o da escuta. Uma escuta ativa, feita na proximidade dos acontecimentos, uma vez que nós, realizadores e realizadoras do filme, nos reconhecíamos também como estudantes integrantes da mobilização. Essa escuta ativa dos diferentes grupos, organizados e autonomistas, parece apontar, hoje em retrospecto, para um ponto de inflexão dessa breve história política do país: a democracia solapada de 2016 era apenas o prenúncio de um outro acontecimento que crepitava pelos subterrâneos – a emergência do neofascismo e da direita ultraliberal que resultou na eleição de Jair Bolsonaro como presidente. Refiro-me à escuta como associada a esse momento de ruptura, que se distende e se desdobra, como uma inflexão no sentido urgente de exercitarmos a nossa porosidade. Nesse viés, a escuta não é passiva, mas sim um gesto de ativação.

Em um esforço de síntese após essa breve trajetória, elaboro alguns apontamentos. O corpo-câmera deixa de reagir em sua busca do fato e passa a também produzir, com sua performatividade, os acontecimentos. Os gestos imagéticos e presenciais coletivos alteram o acontecimento, e assim os filmes funcionam como instrumentos de ativação de um circuito, uma espiral de forças. É nessa intervenção no e com o acontecimento que um cinema de ocupação se produz, à medida que reflete, pensa, cria, durante a caminhada.

Nesse cinema militante feito com a assembleia dos corpos, podemos pensar que a intervenção também se dá num imaginário. Um cinema que organiza suas ideias a partir dessa performatividade para friccionar o real e criar outras cenas

possíveis. O que está em jogo é o próprio ato de mobilizar, que tem a ver com o movimento, ou seja, com a forma como o espaço produz atrito nos corpos e como os corpos produzirão outro lugar. A operação se dá em um circuito em que não são apenas as imagens que irão determinar o caminho político, mas também a presença com essas imagens, as ativações de vínculos entre os corpos que operacionalizam a câmera em contato com outros corpos.

Referências

AUDIÊNCIA Pública(?). Direção: Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Pernambuco: [*s. n.*], 2014. 1 vídeo (19 min).

BEY, Hakim. *TAZ*: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2011.

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Edições Sesc: São Paulo, 2017.

BUTLER, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORPOS Políticos. Pernambuco: Mulheres no Audiovisual PE (Mape), 2016. 1 vídeo (4 min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos: Fragmentos sobre o que nos subleva. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Eco Pós*, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes*: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NA MISSÃO, com Kadu. Direção: Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Minas Gerais: [*s. n.*], 2016. 1 vídeo (28 min).

NOVO apocalipse Recife. Pernambuco: Movimento Ocupe Estelita; Troça Carnavalesca Empatando Tua Vista, 2015. 1 vídeo (7 min).

O GRANDE clube. Direção: Joelton Ivson. Pernambuco: [*s. n.*], 2016. 1 vídeo (8 min).

ONDE começa um rio. Direção: Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo e Pedro Severien. Pernambuco: [*s. n.*], 2017. 1 vídeo (72 min).

QUILOMBO Rio dos Macacos. Direção: Josias Pires. Bahia: [*s. n.*], 2017. 1 vídeo (120 min).

RESSURGENTES: um filme de ação direta. Direção: Dacia Ibiapina. Distrito Federal: [*s. n.*], 2014. 1 vídeo (75 min).

Black border: o corpo e a luta no cinema negro

Osmundo Pinho

> *É, sem qualquer intermediário, o corpo que a sociedade*
> *designa como único espaço propício a conter o sinal de um tempo,*
> *o traço de uma passagem, a determinação de um destino.*
>
> (CLASTRES, 1990, p. 125)

Um cenário devastador

De acordo com Renato Sergio de Lima, diretor do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ouvido pelo jornal britânico *The Guardian,* o crescimento dos homicídios no Brasil configura um "cenário devastador", 63.880 pessoas assassinadas apenas em 2017. A ação do Estado, direta ou indiretamente tem responsabilidade por essas mortes. (PHILLIPS, 2018)

Com assombro, podemos observar que entre os anos de 1980 e 2014 aproximadamente 1 milhão de pessoas foram assassinadas no Brasil por disparos de arma de fogo, e nos últimos dez anos, os homicídios têm sido a principal causa de morte de jovens entre 15 e 29 anos, sobretudo homens negros moradores de periferias de grandes centros urbanos. Dados do Mapa da Violência apontam ademais que dos 42 mil mortos por homicídios em 2014 no país, 29 mil eram jovens negros e 94% desses jovens eram do sexo masculino. (WAISELFISZ, 2014; 2016)

O cenário é efetivamente devastador, como veremos, e a devastação que ele abriga é o horizonte de referência para a experiência da negritude no mundo colonial e antinegro em que vivemos. Devastação, despossessão e morte. Atributos de uma "estrutura de antagonismos" que define as condições de possibilidade para a enunciação formal de significados e subjetividades. De um ponto de vista fenomenológico, a consciência corporificada da vulnerabilidade racializada

perfaz um alinhamento de sentidos e sensibilidades sob o impacto do que eu mesmo já chamei de "tiroteio", a convivência cotidiana com a morte e a violência (PINHO, 2015): o "corpo negro caído no chão" como elemento da paisagem subjetiva e da pedagogia do terror que constitui a zona da morte, inimiga íntima das quebradas e vielas periféricas; a geografia da morte, a topografia da violência, o "tiroteio", medo, dor e confusão, a matéria viva da experiência da morte social em nosso contexto. (ALVES, 2013; FLAUZINA, 2008)

O que aparece eventualmente representado ou performado nas instâncias da vida popular cotidiana, ou em formas culturais expressivas, como o *hip-hop* ou o mesmo o pagode, pode ser elaborado como experiência pelo sujeito e representado como forma expressiva capaz de objetificar e, nesse sentido, traduzir o medo e o desamparo constantes nessa linguagem da violência e do terror. Essa articulação pode ser também caraterizada, em termos tanto históricos como estruturais, em uma linguagem teórica mais abrangente. Como encontramos configurada no chamado afro-pessimismo, tal como na obra de Frank Wilderson (2010), ou em leituras balizadas pela "antinegritude", como em Joao Vargas (2017).

A violência teatralizada no cotidiano, como discute Christen Smith (2016), e a definição de estruturas de sentimento, formas de subjetivação da violência, como atributos transitórios do sujeito, podem ser refletidas, ou melhor enquadradas, dessa forma, se as considerarmos em termos histórico-formais mais amplos. Como discute com eloquência Ricardo Aleixo (2018) com relação a voz poética de Alex Simões, o desafio seria mover-se, em tempos necropolíticos, entre o sujeito e a poesia, ou a *poiesis*, eu diria.

Em *Red, white & black: cinema and the structures of U.S. antagonisms*, Frank Wilderson (2010) é claro nesse sentido. A morte social, definida por Orlando Patterson (2008) como elemento central da condição escrava, em termos universais, aparece ressignificada em Wilderson como elemento central da definição da negritude no contexto norte-americano, na medida em que tal condição escrava tem na morte social – transcrição política, semiótica, subjetiva e fundamentalmente ontológica – a natureza central de sua posicionalidade. (WILDERSON, 2010) A gratuidade da violência, a desonra natal e inalienável, o desenraizamento e a condição liminar – pessoa humana e peça da Guiné – configuram uma modalidade de circunscrição, produção da pessoa do escravo, que nega fundamentalmente a sua humanidade, como um modo de conferir legitimidade e talvez principalmente legibilidade ao mundo branco anticolonial,

de um modo, e isso é fundamental, irreconciliável.[1] A oposição, estruturada na experiência e nas categorias da inteligibilidade e de sentimento, entre o negro e o mundo ocidental não pode ser descrita meramente como uma contradição de solução dialética, mas como um antagonismo, cuja solução implica a *obliteration* de uma das posições. Como, de outra forma coloca Spivak (2014) para a condição da mulher colonial, não há dispositivos de compromisso ou superação para a incomunicabilidade, e essencialmente in-humanidade projetada no corpo (do) negro, subsumido à condição ontológica do escravo, socialmente morto. Nesse sentido, ele não está no mundo, nem pode ser convenientemente representado, o que é muito relevante para nossa discussão. Como Wilderson (2010, p. 27, grifo nosso), dessa forma, então conclui:

> The knowledge that the black position is indeed a position, not an identity, and that its constituent elements are coterminous with and inextricably bound to the constituent elements of social death – which is to say that *for Blackness there is no narrative moment prior to slavery*.[2]

A *morte social*, como categoria vivida da articulação estrutural entre o mundo antinegro e a negritude como impossibilidade irreconciliável e realmente existente; a *antinegritude*, como categoria descritiva da natureza histórica de um antagonismo estrutural central, que nega em termos empíricos a coexistência entre o negro e o mundo ou entre a negritude e a atuação civil e política na esfera pública, encontram um terceira expressão complementar na manifestação concreta de muitas mortes e de uma cenarização da morte como a objetivação estrutural (BOURDIEU, 1999), o que Abdias do Nascimento no passado, e um número crescente de ativistas e intelectuais negros no presente têm chamado de genocídio. Como desenvolve Ana Flauzina por exemplo:

---

1 Veena Das (2004) se apoia em Derrida para argumentar sobre o poder vulnerável das leituras e escrituras da lei como tecnologias utilizadas pelo Estado "espectral" para sua produção nas margens da sociedade.

2 "*O conhecimento de que a posição negra é de fato uma posição, não uma identidade, e que seus elementos constituintes são contíguos e inextricavelmente ligados aos elementos constituintes da morte social - o que quer dizer que para a negritude não há momento narrativo anterior à escravidão*" (2010: 27, tradução nossa).

> É preciso reconhecer que o genocídio é uma categoria que não pertence exclusivamente aos restritos circuitos do Direito. Na verdade, o aparente sólido terreno estabelecido pela Convenção de 1948 consiste em um espaço de intensas disputas políticas, no qual a própria noção de genocídio e as questões correlatas levantadas pela criminalização da prática estão em jogo. (FLAUZINA, 2014, p. 122)

Como um conceito disputado, o genocídio do povo negro vem sendo então produzido como uma categoria política que ultrapassa as fronteiras do universo tanto jurídico como demográfico, para operar na incorporação das categorias intratáveis da morte social e da antinegritude. Assim, cobre um amplo espectro conceptual e simbólico, como ferramenta heurística de intervenção política, ou como um dispositivo gnosiológico embutido na experiência dos sujeitos sociais: donas de casa e intelectuais, artistas e operários.

Ora, a antinegritude, a morte social e o genocídio do povo negro ajudam a descrever a formação desse cenário devastado, entendido em sua completa objetividade como estrutura formal de significação e como horizonte histórico de sentido. Como chave analítica, nos permite colocar um conjunto de questões de natureza teórica, política e estética. E esse é, de certa forma, o desafio que assumo aqui, para reconsiderar a minha experiência e diálogo com a mostra Corpos em Luta do CachoeiraDoc 2017, que, sob a curadoria de Amaranta Cesar, interpelou a todos que assistiram à exibição no Cine Theatro Cachoeirano em 2017, na cidade colonial de Cachoeira.

Bela e devastada, a cidade de Cachoeira é um cenário amargo e adequado para posicionarmos as questões que pretendo apontar em seguida, notadamente ao buscar produzir uma leitura dos filmes exibidos – *Alma no olho, Now!, Notícias de uma guerra racial subnotificada* e *Experimentando o dilúvio em vermelho* –,[3] como uma forma de intervenção crítica desde a zona do não ser sobre as possibilidades e potencialidades da representação do corpo negro, que não está apenas em luta, mas é a confluência objetivada desse concerto de massacrasses sem reparação. (GROSFOGUEL, 2012)

3 Além desses foram também exibidos *Now again* e *Monangabee*, que não serão discutidos aqui.

Black border

Em um ensaio algo datado, apesar de ser talvez por isso mesmo um clássico, Susan Sontag investe contra a "interpretação", em um apelo a favor de uma "erótica da arte", em oposição a uma hermenêutica do fato estético. A função da crítica, insiste dramaticamente, jamais deve ser mostrar "o que algo significa". A objeção de Sontag baseia-se numa crítica à teoria aristotélica, mimética, da arte como representação. De modo sensualista, clama ao final pela recuperação dos "sentidos". (SONTAG, 1987)

O que interessa recuperar aqui do argumento de Sontag se refere à distinção entre o modelo, ou forma artística, e sua capacidade de representação de um conteúdo, ou, como ela coloca, ou seja, a introdução da questão do "valor da arte" como precisão formal, mas principalmente como a necessidade imperiosa de justificar a si mesma. A arte, como representação, pode ser adequada ou inconsistente, e os instrumentos para sua avaliação seriam, dessa forma, exteriores a ela própria. Traço característico de epistemologias ocidentais "pós-mitológicas", que como ela mesma coloca, separam representação e mundo, produzindo a cisão ou ruptura fundadora do significado como elemento ideológico, do poder do Estado, da lei e da escrita (código dos códigos). Não é assim que Pierre Clastres (1990, p. 130) nos ensina quando fala de "sociedades primitivas" sem Estado, ou melhor, contra o Estado? Ou seria como vemos na ética representacional mesoamericana e pré-hispânica, e em seus fabulosos códices de pele de veado, livros escritos sobre a pele do animal sagrado, que simbolizam a si mesmos. Em particular o veado, por ser um animal ritualístico que se oferece em sacrifício ao caçador, que ritualmente se identifica com a própria vítima. Ora, os livros de pele de veado são o próprio veado. O conceito e o veículo, a imagem e o que ela representa são a mesma coisa.

> Hay muchos indicios de que, a diferencia de lo que conocemos de las religiones monoteístas, estos dioses difícilmente existan independientemente de sus imágenes, que podían encontrarse en códices o esculturas o que podían ser personificaciones em rituales y danzas. Por eso no son re-presentaciones las imágenes son los dioses.[4] (NEURATH, 2013, p. 51)

4 "*Existem muitos indícios de que, ao contrário do que conhecemos das religiões monoteístas, esses deuses dificilmente existem independentemente de suas imagens, que poderiam ser encontrados em códices ou*

O corpo negro, sob o regime de representação ocidental, diferido pela distinção entre a representação formalizada e seu conteúdo objetivado, permanece, todavia, o abismo especular que resiste a ser apreendido pelas artimanhas do simbólico.

Lewis Gordon (1999), e outros autores, em intenso diálogo crítico com a obra de Frantz Fanon, tem elaborado repertório crítico para considerar a negritude in-corporada a partir de dois elementos principais. Primeiro o corpo negro – que é o próprio negro – é denunciado como uma "*coisa entre outras coisas*". Em segundo lugar o negro, e seu corpo fantasmático e tão objetivo, é "*pura ausência*", resistindo dessa forma á simbolização (GORDON, 1999).

Onde está a razão, ou o mundo antinegro e sua racionalidade, o negro não pode estar, onde está o negro, ou "quando" está o negro, este mundo antinegro não pode se materializar. O antagonismo insolúvel entre o negro e o mundo na obra de Fanon é paradigma interpretativo para uma vacuidade ontológica categórica – o negro é, em suma, absoluta negatividade –, mas também para a atuação política. Nesse sentido, ser "nada" e ser "uma coisa" encontram estranha coincidência, em um meio definido por esse universo relacional onde um termo é pura ausência – o negro – e o outro é pura presença – o branco. (GORDON, 1999) Gordon (1999) diz ainda, em um mundo antinegro o negro habita a forma ausente da presença humana, sendo essa ausência definida para muito além da economia política – observada no registro da produção das formas sociais, sob a intervenção da categoria trabalho – mas, muito mais por uma economia libidinal. Nos termos de Wilderson (2011, p. 44), "the libidinal economy of modernity and its attendant cartography [...] achieves its structure of unconscious exchange in a way of a thanatology in which Blackness overdetermines the embodiment of impossibility, incoherence and incapacity".[5]

Ora, sob a sobredeterminação dessa economia libidinal, diz Gordon (1999), a consciência do negro está saturada na carne (*flesh*), com a qualidade de ser uma coisa, uma forma de ser em superposição ao que é meramente um objeto. Ser ao final, em total objetividade, sem a cisão ou separação como a fundação

esculturas ou que poderiam ser personificações em rituais e danças. É por isso que as imagens não são re-presentações, são os deuses". (NEURATH, 2013, p. 51, tradução nossa)

5 "*A economia libidinal da modernidade e sua cartografia concomitante* [...] *alcança sua estrutura de troca inconsciente em uma forma de tanatologia em que a negritude sobredetermina a personificação da impossibilidade, incoerência e incapacidade*". (2011, p. 44, tradução nossa)

do significado, implica habitar um mundo pré-significado, ou ser nesse mundo aprisionado como "uma coisa dentre outras coisas". Essa condição é um meio para representação e interpretação, interditada ou obliterada por aquela condição fobogênica e ansiogênica observada por Fanon (1983). Para Gordon (1999, p. 79)., tal condição fobogênica – "olhe, um negro!" – significa que o negro não vive em um nível simbólico: "it is locked in the serious, material values of the real".[6]

O negro é seu próprio corpo e seu corpo é pré ou não simbólico. Nesse sentido, o negro e seu corpo não podem ser representados ou interpretados, aprisionados na vil materialidade da carne (*flesh*) definida pela fungibilidade imposta pela violação brutal, gratuita e repetida na História – da escravidão –, e em todas as camadas da estrutura social e da simbolização, tal como estas são vividas em um mundo antinegro. Assim, Gordon conclui politicamente, ressaltando o já apontado por Wilderson, a divergência ou discordância, antagonismo irreconciliável, entre o negro e sociedade civil: "it should be clear that political theories that separate Society into public political and private civil societies offers no resource for blacks".[7] (GORDON, 1999, p. 82) Interditado para a representação, interditado para a ação na esfera da sociedade civil. Uma vez que, apesar de ser um ente do mundo, o negro não está no mundo, no "nosso mundo", como ele poderia ser um parceiro, agente político de uma sociedade que demanda para sua própria estabilidade a negação ou obliteração da própria negritude?

Levando em consideração a interdição estrutural para a significação ou representação do negro como modo de existência definido pela ausência no mundo, interrogaríamos como, na prática, no vivido e no concreto, o sujeito negro, confinado e em contradição com o próprio corpo, pode ser produtor de sentido e agente de significados. A gramática da significação afro-pessimista – porque insiste na posição opaca do negro à significação – seria, em última instância, uma meditação sobre o impossível. Porque a semiótica dos significados racializados se estabelece na tradição que opõe signo e significado ou conteúdo e representação, na tradição epistemológica ocidental. Nessa tradição, o negro não pode ser representado. Porque em sua negatividade ele é pura imanência, nada e uma

6 "*Está aprisionado nos valores verdadeiros e materiais do real*". (GORDON, 1999, p. 79, tradução nossa)

7 "*deveria ser claro que teorias políticas que separam a sociedade em sociedades civis públicas e políticas e privadas oferecem nenhum recurso para negros*". (GORDON, 1999, p. 82, tradução nossa)

coisa, ou um objeto que incorpora – não representa – a própria vacuidade estrutural necessária para a coerência do mundo antinegro.

Outra forma de superação dessa dificuldade pode ser encontrada na proposição de uma categoria ou chave interpretativa: *black border*. Paula Von Gleich (2017) se pergunta, se o afro-pessimismo estiver mesmo correto e a existência do negro no mundo ocidental é uma não existência, definida pela morte social e pela interdição à atuação na esfera pública e na significação, como podemos explicar que pessoas e tradições negras persistam e, mais que isso, florescem historicamente? Dois caminhos poderiam nos ajudar a responder a essa questão. Primeiro aquele definido pelo trabalho de Mary Louise Pratt (1991) e sua definição de "zona de contato" e em seguida a abordagem de Stefano Hearney e Fred Motem (2013), sobre *fugitiviness* encontrada em *The undercommons*. Comecemos pelo último.

Harney e Moten (2013) interpelam a imagística colonial do cinema em *Undercommons: fugitive planning & black study*. Em *Shaka Zulu* (1987) o colono é cercado pelos nativos. O estereótipo é ultrajante, mas o cerco é estratégico. "Our task is the self-defense of the surround in the face of repeated, targeted dispossessions through the settler's armed incursions".[8] (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 17) No Brasil do século XXI, as incursões armadas dos colonos estão longe de serem mera metáfora. E nossa "morte-em-vida" é condição de possibilidade para a branquidade na nação "mestiça".

Ora, a narrativa da nação no Brasil é a do *settler*, de sua fortificação. A guerra contra os índios. O massacre dos quilombos. O monumento às Bandeiras no Parque do Ibirapuera. Mas a nação, essa colônia, está *surrounded*, por mil quilombos. Stefano Harney e Fred Moten (2013) falam em "*study*" e "*fugitive planning*", em trabalhar junto, "com e para" os subcomuns, que constroem, rupturas e planos de fuga, vivendo agora, aqui, a possibilidade de algo que está além e que não admite compromissos. A negritude, como essa recusa radical do mundo e sua incompatibilidade com a branquidade. Nós, os "embarcados", alienados ao nascer, estamos aqui e mais além, em nenhum em outro lugar. Quilombo. Ori. No "espaço da morte" ou "zona de contato" colonial. O fato da negritude como paroxismo vertiginoso e autodefesa, reinventando práticas informais de fuga

8 "*Nossa tarefa é a autodefesa do perímetro em face das repetidas expropriações direcionadas por meio das incursões armadas do colonizador.* (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 17, tradução nossa)

por meio do *study* e do *planning*, que, eles ensinam, são "*the futurial presence of the forms of life*",[9] que tornam a fuga possível. (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 75)

Argumentando contra a ideia de comunidade como base ou fundamento unificado ou unificador para "language, comunication, and culture"[10] de grupos sociais, Mary Louise Pratt (1991, p. 06), por sua vez, desenvolve a influente noção de "zona de contato". Tomando como ponto de partida textos heteróclitos, escritos em interfaces histórico-culturais estabelecidas entre conquistadores e conquistados – mais especificamente o texto híbrido escrito em 1623 por Felipe Guáman Poma de Ayala, em quéchua e espanhol –, a autora descreve um modo de produção de sentido não definido pela unidade ou coerência entre uma população, uma língua, uma cultura ou experiência sócio-histórica, mas, inversamente, como modelo ou tradução imperfeita e que transcende as *speech communities*. Mais claramente, a autora define zona de contato como "spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived in many parts of the world today".[11] (PRATT, 1991, p. 2)

Nessas regiões conflagradas e em diversas combinações de tempo e espaço, tanto no Peru colonial, como na Nova Iorque cosmopolita, novas formas de narrar o "encontro" são elaboradas, notadamente sob a forma do que a autora chama de autoetnografia, modalidades narrativas – desconformes com relação a comunidades nacionais ou interpretativas – que se apresentam como textos em que as pessoas descrevem a si mesmas – e a sua cultura e valores – em formas que dialogam com representações que outros possuem deles, que são representados como os "outros". Representações autoetnográficas são construídas como respostas – que implodem as fronteiras entre gêneros e línguas – que os "Outros" heterorrepresentados oferecem com autorrepresentações.

Como a autora adverte explicitamente, essas formas não são "puras" ou regressivas, mas já intensamente produzidas como resultado de contatos violentos e assimétricos. Frequentemente dirigidas a audiências duplicadas ou múltiplas,

---

9 *"Presença "futural" de formas de vida"*. (HARNEY; MOTEN, 2013, p. 75, tradução nossa)

10 *"Linguagem, comunicação e cultura"*. (PRATT,1991, p. 6, tradução nossa)

11 "*Espaços onde as culturas se encontram, se chocam e se enfrentam, muitas vezes em contextos de relações de poder altamente assimétricas, como colonialismo, escravidão ou suas consequências, como são vividas em muitas partes do mundo hoje*". (Pratt, 1991, p. 2, tradução nossa)

as autoetnografias – como os *testimônios* latino-americanos[12] – são esses relatos "merged or infiltrated to varying degrees with indigenous idioms to create self-representations intended to intervene in metropolitan modes of understanding".[13] (PRATT, 1991, p. 3)

Ora, mas o que acontece se considerarmos a zona de contato como definida e estruturada pelo que o Michael Taussig (1993) chamou de "espaço da morte"? Do modo como o antropólogo os entende, o terror e a violência brutal, como experiências históricas, deveriam também ser processados como categorias analíticas, e políticas, para o pensamento crítico. Taussig (1993) desenvolve o conceito de "espaço de morte", que é útil nesse sentido de estabelecer categorias para pensar as formas de subjetivação baseadas na violência e na destruição. O autor reflete sobre os relatos da violência colonial perpetrados no Putumayo colombiano nos primeiros anos do século XX, como uma forma de interpelar o *ser social da verdade*. O que de outra forma nós abordaríamos como a centralização da violência como definidora do ser social do corpo colonizado, sob a forma de uma ontologia do terror. Ou de consequências ontológicas para a produção de subjetividades violadas e despossuídas, em uma dimensão tão integral e total, tão avassaladora, capaz mergulhar o mundo e o sujeito em uma dimensão alucinatória.

Taussig (1993, p. 26) nesse caso é direto: "o espaço da morte é importante na criação do significado e da consciência, sobretudo em sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce". Nesse sentido, a proliferação hipersensorial da violência, do sadismo espetacularizado, da tortura pública, define um espaço histórico de instauração de uma hegemonia devastadora sobre corpos e consciências, mas também um regime de significações para a narração da vida social e para a produção de subjetividades. Ora, como diz Orlando Patterson (2008, p. 23), "não se conhece uma sociedade com escravos em que o chicote não tenha sido considerado um instrumento indispensável".

Dessa forma, a pedagogia social da violência e do terror conformam zona de instauração para uma nova ordem, objetivada, como diria Bourdieu (1999), nos "cérebros" e no espaço social, aí incluídas as instituições, como forma de materialização de uma ordem social que parece justamente objetiva porque presente

12 Sobre *testimônios*, ver Yúdice (1992).

13 "*fundidos ou infiltrados em vários graus com idiomas indígenas para criar auto-representações destinadas a intervir nos modos metropolitanos de compreensão*". (PRATT, 1991, p. 3, tradução nossa)

nas categorias e nas estruturas. Vínculo histórico entre os colonizadores, e sua ética de guerra, e os colonizados/escravizados, como não pessoas, e vínculo estrutural entre a violência carnal e formas de significação (ou não significação), o espaço da morte colonial é o dispositivo dessa transição que instaura o escravo como categoria colonial impossível de ser adequadamente representada.

Ora, o que von Gleich (2017) então propõe como um modo de incorporar a perspectiva do criticismo radical do afro-pessimismo com possibilidade de significação e agenciamento, ainda sob a morte social, seria justamente uma revisão do conceito de zona de contato em direção ao reconhecimento da dimensão fugitiva da invenção da cultura negra sob o impacto da zona da morte e da objetividade esmagadora da antinegritude. E nesse sentido, a ideia de *border*, fronteira, margem ou limite é invocada. "A fugitividade implica em "borders",ela diz, fronteiras que devem ser atravessadas ou limites superados, para que com a ultrapassagem novas condições limítrofes, se estabeleçam como horizonte para a significação diferida na história e na história das representações. (VON GLEICH, 2017).Na medida em que o afropessimismo proporia uma demarcação estruturalmente incomensurável entre negritude e o mundo antinegro, dentro e fora da sociedade civil e dos regimes de significação, uma fronteira, ou borda epistemológica, está pressuposta. Uma borda, ou ultrapassagem como uma travessia, como a passagem do meio da escravidão transatlântica, que esvazia a "pessoa" do negro de qualquer conteúdo ontológico exterior a esse mesmo processo de desenraizamento natal.

Todavia, o contato nessa zona de fronteira não teria sido convenientemente teorizado em Pratt. A materialização do antagonismo ou a estrutura do antagonismo antinegro não poderia ser conceituada como uma tradução pós-colonial das zonas de contato. Inversamente à ideia de fortificação e de *settler* encontrada em Wilderson (2010) e em Harney e Moten (2013) pareceriam mais frutíferas na medida em que enfatizam a noção de interioridade vs. exterioridade – colonial/espacial, mas também semiótico/ontológica. No modo como Pratt (1991) as define, as relações entre colonizadores e colonizados (incluindo-se os escravizados) seriam de subalternização, um vocabulário que não se adequa ao aparato conceitual de Wilderson (2010), uma vez que para este o escravo não é um subalterno, na medida em que a subalternização indica construção de hegemonia e contra-hegemonias, como formas de dominação baseadas na produção de um consenso simbólico/ideológico.

No caso do escravo, a dominação aparece como expressão "natural" da violência gratuita e extrema, sem apelação ou remorso. A ideia de *border* em Pratt (1991) pressuporá ainda algum "contato" ontologicamente interditado para pessoas negras em situação no mundo antinegro. Desse ponto de vista, seria difícil explicar, como apontado, as formas de invenção e resistência do povo negro e, nesse sentido, o conceito de *fugitiveness* é invocado. "We may imagine fugitivity as conceptualizing the lived experience of blackness as constant practice of refusal to accept and to remain within the ostracized position of social death".[14] (VON GLEICH, 2017, p. 6) Concebida dessa forma, a fugitividade tenciona e ultrapassa as bordas, ataca e desvia sem necessariamente alcançar uma superação efetiva. "In this way, fugitivity might be understood as running up against the absolute and impermeable border between social death and civil society that nonetheless remains intact".[15] (VON GLEICH, 2017, p. 8)

Veremos agora nas duas seções seguintes como esses pressupostos nos ajudariam a produzir uma leitura fugitiva dos filmes exibidos em Cachoeira em 2017 na mostra Corpos em Luta.

Alma no olho, Now!

Com restos de material de outra produção, *Zózimo* Bulbul monta, em 1973, o filme de curta metragem *Alma no olho*, considerado por muitos o mais acabado e um dos mais importantes experimentos audiovisuais produzidos de uma perspectiva negra no Brasil. Críticos chamam atenção para as preocupações formais do autor e para experiência de ator de vanguarda, que, sem recorrer *à* palavra, resume em pouco mais de 11 minutos a trajetória do homem negro, das savanas idílicas da *Á*frica ao cativeiro no mundo branco, e sua consequente libertação. (DE TAL, 2014; FERREIRA, 2016)

O corpo é o centro de gravidade onde as promessas de liberdade podem ser retesadas nesse filme e, como temos discutido, a própria materialidade da negritude representada no corpo negro objetiva-se contra fundo branco. "O cinema é

14 "*Podemos imaginar a fugitividade como conceitualizando a experiência vivida da negritude como uma prática constante de recusa em aceitar e permanecer na posição ostracizada da morte social*". (GLEICH, 2017, p. 6, tradução nossa)

15 "*Desta forma, a fugitividade pode ser entendida como esbarrando na fronteira absoluta e impermeável entre a morte social e a sociedade civil que, no entanto, permanece intacta*". (GLEICH, 2017, p. 8, tradução nossa)

uma arma, nós negros temos uma AR15 e com certeza sabemos atirar", Zózimo teria dito. Com alma no olho, o corpo negro é a arma, o projétil e o alvo de uma narrativa codificada – que simula imanência como recurso estético de deslocamento semiótico – como uma reapropriação e reaproximação do próprio corpo. Contar por meio de gestos teatrais, e com signos familiares, a narrativa de autorreconhecimento, alienação e libertação, supostamente sem mediações, é o modo pelo qual a estrutura formal da significação diferida se define como um metacomentário, operando em um registro entre o estrutural (sintático) e o semântico, ou entre o código e o texto como discute Azzan (1993) para as antropologias de Lévi-Strauss (estrutural/sintática) e de Clifford Geertz (hermenêutica/semântica).

As cenas iniciais revelam um interesse em detalhar as partes corporais – coincidência entre corpo e narrativa ou comentário irônico à fetichização colonial? (BHABHA, 1998; MERCER, 1994) –, a língua, a orelha, os dentes, as axilas e uma gota de suor que escorre como índice da materialidade inescapável do corpo que se representa, assim, como os sinais de sua concretude. Isso enfatiza de modo paradoxal a impossibilidade da integralização da pessoa do homem negro. Onde há o corpo magnificado não há a pessoa. A *mise-en-scène* é evocativa da africanidade perdida, onde o corpo, o homem, a natureza e a divindade estariam integradas. O amplo sorriso, a alegria luminosa do ator que simula correr fazem convergir a fisicalidade com a integridade essencial de uma personagem sem contradições.

Com trajes africanos, cantando e dançando contra a música de John Coltrane, o corpo negro de Zózimo remete a uma era de plenitude incorporada, ainda que genérica, ou alegórica. A beleza autoconsciente do ator, tão bem explorada por Antunes Filho em *Compasso de espera* (1973), amplifica a densidade ontológica de um corpo reconciliado consigo mesmo. Então, a escravidão, e a passagem do meio, materializadas como correntes brancas, de grande efeito plástico, nos pulsos negros do ator. E o desespero e a agonia em contorções acrobáticas; o trabalho desumanizante, o esporte e a arte como transformações da condição escrava, ainda acorrentada ao mundo branco, cartesianamente diagramado como um grande quadrado branco – horizonte infinito – de fundo. De óculos e terno, assume por fim as máscaras brancas. Com um livro na mão sorri como um animal domesticado, para ao final despir-se peça por peça até se livrar das correntes e preencher, com o seu novo corpo negro libertado, toda a superfície da tela.

O cineasta cubano Santiago Alvares, com seu curto filme *Now!*, de 1965, investe formalmente para explodir convenções políticas e visibilidades codificadas, elementos que justificam a si mesmos no campo sintático, mas que demandam intepretação em um sentido histórico-hermenêutico nesse filme, considerado o avô dos videoclipes. O formalismo estrutural impede a interpretação de natureza semântica, como no formalismo antropológico levistraussiano, no qual o mito, por exemplo, é "uma forma em busca de conteúdo". (LÉVI-STRAUSS, 1975) Como em *Alma no olho*, observa-se também aqui recurso narrativo de tomar a música como fio condutor do filme. Em *Alma no olho*, o artista escolhido foi John Coltrane, no caso de Santiago, a artista é Lena Horne.

Produzido em apoio a luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, e montado sobre a música de mesmo nome interpretada pela cantora norte-americana Lena Horne, *Now!* se apoia na heroína das lutas por emancipação racial, Horne, que brilhantemente deu vida à canção que clama inequivocamente por ação direta:

> If those historic gentlemen came back today
> Jefferson, Washington and Lincoln
> And Walter Cronkite put them on channel 2
> To find out what they were thinkin'
> I'm sure they'd say
> Thanks for quoting us so much
> But we don't want to take a bow
> Enough with the quoting
> Put those words into action
> And we mean action now
> Now is the moment
> Now is the moment
> Come on, we've put it off long enough
> [...]
> Now is the time
> Now is the time.[16]

16 "*Se aqueles senhores históricos voltassem hoje*
Jefferson, Washington e Lincoln
E Walter Cronkite os colocasse no Canal 2
Para descobrir o que eles estavam pensando

De acordo com Sérgio Henrique Carvalho Vilaça (2013), Santiago Alvarez foi o principal cinecronista da Revolução Cubana; cineasta eleito por Fidel Castro para registrar e difundir os ideais e feitos revolucionários a partir de 1959. Sendo intensamente prolífico, também se notabilizou por invenções formais como em *Now!*, onde o ritmo da narrativa é definido por uma edição ágil, videoclíptica, centrada em superposições irônicas e ácidas, tornando visível a discriminação racial e a violência contra os negros nos Estados Unidos. A iconografia da repressão policial ganha com *Now!* uma recopilação sugestiva, fazendo de cada queda ou embate, de cada jato d'água ou cão raivoso a performação de uma resistência incorporada, mas principalmente adquirindo significado no conjunto ou no eixo da contiguidade, como uma série, como discute Etienne Samain (1995) para as imagens de B. Malinowski na Melanésia.

A cena de abertura, antológica foto de uma reunião entre o grupo liderado por Martin Luther King e o presidente Lyndon B. Johnson, me faz recordar as observações ferinas de James Baldwin em *Relatório de um território ocupado*.

> Havia um jogo, jogado por algum tempo por pessoas altamente posicionadas em Washington e por mim mesmo, antes que a administração mudasse e a 'Grande Sociedade' alcançasse o estágio do planejamento. O jogo era mais ou menos assim: por volta de abril ou maio, que é quando o clima começa a esquentar, meu telefone tocaria. Eu atenderia e descobriria que Washington estava na linha:
> Washington: O que você tem para o almoço – oh, digamos amanhã Jim?
> Jim: Oh – por quê? – acho que estou livre.

Tenho certeza que eles diriam
Obrigado por nos citar tanto
Mas não queremos reverências
Chega de citações
Coloquem essas palavras em ação
E nós queremos dizer ação agora
Agora é o momento
Agora é o momento
Vamos, nós adiamos por tempo suficiente
[...]
Agora é a hora
Agora é a hora" (Tradução nossa)

> Washington: Por que você não pega um voo até aqui? Mandamos um carro para o aeroporto. Tudo bem às uma?
> Jim: Claro. Estarei lá.
> Washington: Ótimo. Feliz em vê-lo.
> Assim, lá eu estaria no dia seguinte, um bom soldadinho, sentado (junto com outros bons soldadinhos) ao redor de uma mesa de almoço em Washington. O primeiro movimento não seria o meu, mas eu sabia muito bem por que me pediram para estar ali. Finalmente, alguém diria – nós provavelmente já teríamos chegado na salada – 'diga, Jim, o que vai acontecer esse verão?'. (BALDWIN, 2016, p. 6)

E o no próximo verão, os rituais da repressão e da violência policial consequente tornariam a se repetir. Como mais uma vez se repetiriam as *riots* como as que ocorreram em 1943 em Detroit e em 1965 em Los Angeles.

Uma após outra, cenas de crianças e mulheres se sucedem e são interrompidas por jatos de água em tons de prata sobre corpos negros que caem no chão, cachorros sanguinários e *law enforcement offficers* saltando sobre corpos de rapazes negros que tentam salvar a própria pele enquanto se engajam na revolução. Mãos para cima com correntes, jovens universitários se rebelam. Uma jovem negra se contorce como em um número de teatro de revista, arrastada por inúmeras mãos de policiais brancos. Muitas imagens, de jovens manifestantes agarrados e jogados pra lá e para cá, atacados por policiais de arma em punho, encurralados por dentes afiados de cães enormes, parecem em êxtase ou em transcendência insuspeita. Com a cabeça para trás e olhos cerrados, desmaiados nos braços de camaradas, remetem a transes religiosos ou carnavalescos, como os capturados por Arthur Omar em *Antropologia da face gloriosa*, e acentuam a fragilidade corporal no abandono produzido pela violência de Estado. (OMAR, 1997)

E, finalmente, as monstruosas cenas de linchamento e o corpo carbonizado sobre as brasas mostram que a negritude não pode ser representada, ela está encarnada e arde sob o holocausto racial.

Em *A sociedade contra o estado*, Pierre Clastres interroga como e por que determinadas formações sociais resistem à centralidade do estado, e quais as consequências políticas ontológicas disso. O regime de significação parece intrinsecamente codeterminado nesse processo.

> Toda lei, dizíamos, é escrita. Eis que se reconstitui, de certa maneira, a tríplice aliança já identificada: corpo, escrita, lei. As cicatrizes desenhadas sobre o corpo é o texto inscrito da lei primitiva, é, nesse sentido, uma escrita sobre o corpo. As sociedades primitivas são dizem-no com veemência os autores do Anti-Édipo, sociedades da marcação. E, nessa medida em que a escrita indica acima de tudo, *a lei separada*, a lei despótica, a lei do Estado. (CLASTRES, 1990, p. 130, grifo nosso)

Negar o Estado implica inscrever a lei no próprio corpo. E abolir, nesse sentido, a separação entre a representação codificada da lei e sua experiência imanente se imporia. Mergulhando nos "sentidos", a dor e a violência da lei são produzidas na superfície da pele torturada como entre povos indígenas latino-americanos e como no conto de Kafka "A colônia penal", citado por Clastres (1990). A absoluta autonomia implica a absoluta indistinção entre as formas despóticas de dominação centralizada e o próprio corpo, o seu corpo. Ora, parece que a abolição da distância entre o representado e um conteúdo presumido, entre o mundo e as formas de sua representação, permite a constante resistência à dominação e à centralização política e semiótica. No moderno mundo antinegro, todavia, o corpo negro é marcado por sua condição epidérmica que resiste à simbolização, como vimos. A tensão entre irrepresentabilidade do corpo negro, e do negro como seu corpo, forma uma fronteira: entre a lei e o corpo; o Estado e o sentido; a imanência e a transcendência: a sociedade civil e a morte social.

O fato de persistir entre os povos indígenas a "lei não separada", não divorciada do mundo, na transição pós-mitológica, implica reconhecer em profundidade as ambiguidades já apresentadas por Spivak (2014) na semântica da representação. A dualidade entre a separação do mundo, entre coisa inerte e a presença diferida como sentido, se reconcerta com a delegação de poder necessária à centralização política. As formas rituais de negação do Estado, e seguimos com Clastres (1990), exigem que o corpo seja a superfície de inscrição. A imanência imposta ao negro em sua dimensão fobogênica nega com um antagonismo perfeito a vinculação do negro ao mundo da sociedade civil e da esfera pública mediada pelo Estado. Puro corpo, o negro está desde sempre fora da lei e representá-lo seria devolvê-lo ao regime de afirmação de si como pura negação ou pura ausência. Porque aquilo que é ele não pertence a ele. "Desde que tenho

um corpo não o sou, portanto não o tenho. Esta privação institui e instrui minha relação com a vida. Portanto desde sempre o meu corpo me foi roubado. Quem pode tê-lo roubado senão um Outro". (DERRIDA, 1995, p. 123) A borda negra entre o seu corpo e o sentido não é a fronteira a partir da qual as representações sobre cultura negra e negritude perdem o sentido, a razão de ser?

O que se representa em *Alma no olho*? A narrativa está incorporada e performada com o recurso virtuosístico do corpo negro contra o fundo branco. Cada momento da narrativa, por exemplo, a luta de boxe remete para algo que não está ali, como um símbolo, que luta para oferecer "desrepresentação" ao estereótipo fobogênico por meio da pantomina corporal. A imanência do corpo que não é representado como "brutalidade", mas é a própria brutalidade, parece fugir para resistir à significação. Entre a imanência brutal, pré-significada, da morte social e a inventividade fugitiva da pantomina de Zózimo, uma fronteira ou limiar se estabelece. Entre uma pessoa, que só pode ser um tipo, responsável por toda uma raça, como descreve de modo definitivo Fanon (1983), mas que busca representar a si mesma. Ora, tal autorrepresentação é uma negação. Para "ser" o negro precisa negar o mundo, para representar o mundo, negar a si mesmo.

Entretanto, como diz Spivak (2014, p. 41): "as distinções que se alteram entre a representação no âmbito do Estado e da economia política, por um lado, e da Teoria do Sujeito, por outro não devem ser apagadas". A "subjetividade" do povo afro-americano não está apartada da violência de Estado e das violações à integridade da pessoa da negra que constituem a própria negritude. Entretanto como acentua von Gleich (2017), na zona de contato – entre o mundo antinegro e as formas de subjetivação negra – existe a fugitividade, que não resolve o antagonismo estrutural, nem a emancipação do negro em sua condição irrepresentável, mas significa inventividade e ruptura. Consciência corporal e insurgência histórica de uma positividade definida pela negação.

Experimentando a tragédia racial

O poeta Alex Simões é o transcritor inspirado das agruras da posicionalidade negra e *queer* em um mundo antinegro, no qual a objetividade do fato estético está acuada contra o necropoder formador das paisagens sociais em que nossa subjetividade busca, em meio a fogo e fumaça, interrogar a si própria.

> [...] quero poder cantar impunimente
> sem ter de agradecer por estar vivo
> ou problematizar por que se sente
> medo de ter tesão, tédio, convívio
> onde estão meus amigos, minha gente,
> mortos por mil & tânatos motivos
> ou quase vivos quando assim de frente
> qual das verdades que nos traz alívio?
> não ter respostas pode ser apenas
> o início de certa indignação
> mas disfarçada e em doses pequenas
> *na militante estética do não*
> se apresentar nem pra salvar o mundo
> nem pra trazer à tona o que, no fundo. (SIMÕES, 2018, p. 16, grifo nosso)

No fundo, não há solo seguro para os significados estabilizados, como um referente, centro ou lastro para o sentido. No fundo está uma fratura, ou melhor, uma borda ou limiar que define a opacidade totalizante da morte social, que garante ao negro um lugar fora do mundo e fora da lei. Ora, estando fora da lei, na fronteira ou zona de contato, estamos ao mesmo tempo dentro e fora do mundo – de sentido e poder – criado pelos *setllers*, e nesse sentido poderíamos significar apenas de modo fugitivo.

O limite do corpo, em seu sentido mais carnal, fisiológico, aproxima para mim, como para muitos críticos, a exposição de cadáveres a um ato pornográfico, notadamente porque infenso à significação e definido por esse exílio perecível e malcheiroso da carne: um corpo despido e ensanguentando, desfigurado pela violência a humilhado pela nudez não representa nada, ou melhor, representa justamente o nada, a vacuidade e o vazio, uma não pessoa, uma coisa entre as outras. Ora, os dois filmes que iremos discutir agora justamente põe em cena esse limite ou clausura, que obriga o corpo a ser ele mesmo e, de modo obsceno, resistir à interpretação.

Notícias de uma guerra racial subnotificada, o primeiro deles, é, segundo seus organizadores, "um documentário anticolonial, um filme de terror, de terrorismo racial, que conta as histórias de um povo desgraçado pelo Estado brasileiro. O curta é dor e força; é massacre e organização; é corpo tombado e

corpo que afronta; é choro e é urro de raiva". (DAS LUTAS, 2020) Produzido pela campanha "Reaja ou será morto, reaja ou será morta", é elemento do que poderíamos chamar de guerrilha semiótica e busca chocar, comover, constranger e convocar para a luta. Centrado no caso do que ficou conhecido como a chacina do Cabula, na qual policiais militares executaram 12 jovens no bairro do Cabula, em Salvador, assim como no caso de David Fiuza, que, segundo a imprensa, teve o corpo barbarizado por 22 policias militares, 19 destes cadetes em formação. (DEZESSETE…, 2014)

O filme está atravessado pela morte social sob as formas mais ultrajantes. Um ultraje que provoca o desconforto e a repulsa, a náusea diante dos cadáveres ensanguentados, que não compõem síntese de significados atordoados, ou procuram significar o impossível.

O corpo de Davi jamais foi encontrado, em seu lugar ouvimos a voz entrecortada de sua avó: "Davi, ele foi levado por 23 homens da Polícia Militar. Matar bicho, quebrar pescoço, quebrar o braço, tomar nove tiros e dizer que meu neto enfrentou a Rondesp". (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA RACIAL SUBNOTIFICADA) A mesma mulher completa, "ninguém aqui em embaixo tem cacife para enfrentar a Rondesp". (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA RACIAL SUBNOTIFICADA) A triste hipótese de sua mãe parece horrivelmente mais plausível:

> O que eu penso é o seguinte, é que destes dezenove que estavam em formação [...] tem aquela coisa do batismo que se fala, naquele momento eles decidiram fazer um holocausto de meu filho, Davi passou por um holocausto e depois disso eles foram agraciados, entrando na polícia militar da Bahia. (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA RACIAL SUBNOTIFICADA)

Como eu mesmo já apontei em outro lugar, há uma dimensão sacrificial (holocausto) quase totêmica na morte negra e na espetacularização da violência que a acompanha. O corpo negro barbarizado é, nesse sentido, a "parte maldita".

> A vítima é um excedente retirado da massa da riqueza útil. Ela só pode ser retirada para ser consumida sem lucro, consequentemente destruída para sempre. Ela é, a partir do momento em que é escolhida, a parte maldita, prometida ao consumo violento. (BATAILLE, 1975, p. 97-98)

O corpo negro em sua materialidade pornográfica deve ser consumido em sacrifício para que a vida social, e a vida interior, da antinegritude global faça sentido, para que o Estado nacional encontre um modo de objetivação em negativo que reúna e concentre as antinomias de sua própria perdição, na forma de um corpo negro, objeto vicário das projeções fantasmáticas do poder branco. Os valores sociais, como exemplarmente demonstrado no caso em questão, estão garantidos porque o corpo negro foi estilhaçado, o braço quebrado, a cabeça arrancada, os restos destruídos na pira do esquecimento. Tudo isso, como diz Andrea dos Santos, ativista da Campanha Reja para lembrarmos "o que significa ser negro", uma coisa, como um cadáver no asfalto; nada, como a negação da pessoa do homem negro. (NOTÍCIAS DE UMA GUERRA RACIAL SUBNOTIFICADA)

David Marriott (2000, p. 13), discutindo as fotografias de linchamentos racistas no sul dos Estados Unidos durante a segregação, pergunta -se: "What if the cultural traffic in images on the black men as phobic object – beaten, disfigured, lynched – is trauma enough".[17] E, se as imagens dos corpos desfigurados dos jovens negros representados em "Notícias" configurarem elas mesmas, mais violência e desumanização, completando o trabalho ritual de exposição e humilhação do corpo negro. Confesso que essa foi a minha percepção imediata sobre o filme: uma profanação. Se as mortes negras cumprem uma função ritual, de exorcizar violentamente todos os pesadelos do mundo antinegro, a exibição dessas mortes não seria uma profanação? Completaria ou se oporia ao trabalho da violência, que secciona o corpo negro, e separa o negro de seu corpo? Como Marriott (2000, p. 6) mais uma vez aponta: "An image of white identity emerges from a spectacle of annihilation".[18] Acreditando denunciar, comover, desestabilizar, o filme do Reaja não faria mais do que confirmar a dimensão objetal, obscena e sacrifical das mortes negras. O que distingue a exibição do sangue sobre a bermuda Cyclone® na viela da exibição de corpos massacrados na imprensa sensacionalista e punitiva? A fixação no corpo – cadáver – negro não meramente repete a coisificação da pessoa negra? O corpo infenso à significação ou à agência subjetivada é um resto, um fardo putrefato de um fantasma que se dissolveu no tempo irrepresentado.

17 "*E se o tráfico cultural de imagens dos negros como objetos fóbicos – espancados, desfigurados, linchados – for traumática o suficiente*". (2000, p. 13, tradução nossa)

18 "*Uma imagem de identidade branca emerge de um espetáculo de anquilação*". (2000, p. 6, tradução nossa)

Obviamente esse debate tem a sua própria tradição. Susan Sontag (1987, p. 64) em "A imaginação pornográfica" nos alerta: "o tema da pornografia não é, em última instância, o sexo, mas a morte". Na medida em que implica abertura e despersonalização total retratada na suspensão das emoções, e em certa suspensão moral: "apenas na ausência de emoções diretamente observadas pode o leitor de pornografia encontrar espaço para suas próprias respostas". (SONTAG, 1987, p. 59) Recentemente Judith Butler (2015) voltou ao tema, de uma forma que se articula a nossa discussão aqui, discutindo a difusão das imagens da tortura ocorridas na prisão de Abu Ghraib. As fotos chocantes, de homens e mulheres, militares norte-americanos, torturando e humilhando prisioneiros, inclusive de várias formas sexualizadas, foram tomadas como representações obscenas.

O que Butler pergunta é como a dor é representada e como essa representação pode nos afetar. O que desse modo significara considerar as imagens "estruturadoras das representações". No regime de representações sob o capitalismo, ou a sociedade do espetáculo, as imagens não nos aproximam do sofrimento, na verdade nos distanciam mediante operação voyeurística de gozar com o sofrimento alheio e nesse sentido cancelar qualquer possibilidade de empatia, uma vez que o sofrimento não humaniza, mas nos torna "animais humanos". "O problema aqui não *é,* contudo, a prática da visão erotizada, mas sim a indiferença moral da fotografia somada ao seu investimento na continuação e reiteração da cena como um ícone visual". (BUTLER, 2015, p. 137) Ora, tal ícone visual é nosso corpo morto – o cadáver no chão – abismo da significação. E a redução de qualquer ontologia possível para esse objeto profanado.

Michelle Matiuzzi em sua performance *Experimentando o diluvio em vermelho,* se acerca desses problemas de outra forma, mais reflexiva e autoconsciente das contradições, antagonismos e tensões envolvidas na representação do corpo negro sobre o registro da antinegritude global.

A performance é apresentada como "um dispositivo para a criação de contra narrativas [...] de pessoas invisibilidades do espaço". (RIBEIRO, 2017) A artista, em diversos lugares públicos, perfura partes sensíveis de seu corpo com agulhas. Sangue em profusão: um diluvio em vermelho de sangue negro. Como ela explica: "Eu vivo sobre as ruínas do que chamam civilização". (RIBEIRO, 2017) Em meio às ruínas e a evocações ancestrais se reivindica uma sacerdotisa que sacrifica o próprio corpo. É nesse sentido a carne (*flesh*) que parece ascender ao lugar de dispositivo de subversão. É o corpo negro em sua imanência que é feito

ali, jorrar sangue e sentido, sobre o vazio, ou as ruínas de uma civilização essencialmente antinegra. Ao tornar a própria carne matéria para elaboração da insubordinação, Matiuzzi busca humanizar-se revelando ser uma pessoa, escondida em meio a sua própria carne. Se a negação da humanidade do negro se refere à intratabilidade de seu corpo, como carne, além de qualquer significação, é com a própria carne que Matiuzzi pretende significar, escrevendo com sangue um comentário que explica a si mesmo. Ele mesmo, imanente em sua materialidade, e outro, transcendendo em sua significação. Como coloca Hartman (1997, p. 52), "The significance of the performative lies not in the ability of overcome those condition or provide remedy but in creating a context for the collective enunciation of the pain".[19]

A alma no olho ou a integridade do "ser" recontada através de uma narrativa corporal que afirma a corporeidade para negar a farsa da História; a montagem formalizada e ágil de *Now!* decodificando o corpo negro e sua luta, o êxtase revolucionário decupado em quadros animados pela luta revolucionária; o panfleto visual da campanha Reaja, aprisionado nas mesmas aporias da representação do corpo negro como abismo mortal para sua humanidade; e o vermelho sangue, matéria corporal reconquistada, não para suplantar a contradição, mas para viver o antagonismo na própria carne. Os elementos formais mobilizados para assumir e tratar tais antinomias são um salto na escuridão, inconcluso e perpétuo, suspenso em um limite, limiar, borda ou fronteira. O corpo objetivo em sua carnação, não está distinto dele mesmo. A lei do Estado como "lei separada" não pode prescindir desse sacrifício, intervindo na significação do corpo negro, o *corpus* da sociedade que anseia por sentido. Tornada objetiva na própria carne, diante das fronteiras do Estado e da sociedade civil, a negritude performada entende que afirmar a si mesma é dessa forma negar o mundo e a sua imagem.

Referências

ALEIXO, Ricardo. Orelha. *In*: SIMÕES, Alex. *Trans Formas São*. Salvador: Organismo, 2018. s. p.

19 "*O significado do performativo não está na capacidade de superar essas condições ou providenciar remédio para elas, mas em criar um contexto para a enunciação coletiva da dor*" (1997, p. 52, Tradução nossa)

ALVES, Jaime Amparo. From necropolis to blackpolis: necropolitical governance and black spatial praxis in São Paulo, Brazil. *Antipode*, Hoboken, v. 46, n. 2, p. 323-339, 2013.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 7, 2013.

AZZAN, Celso. *Antropologia e interpretação*: explicação e compreensão nas antropologias de Lévi-Strauss e Geertz. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

BALDWIN, James. *Relatório de um território ocupado*. Tradução: Osmundo Pinho. [*S. l.*: *s. n.*], 2016. Edição para uso didático.

BATAILLE, George. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Editorial, 1975.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. A casa kabyle ou o mundo às avessas. *Cadernos de Campo*, São Paulo, São Paulo, v. 8, n. 8, p. 147-159, mar. 1999. DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v8i8p147-159.

BUTLER, Judith. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. *In*. BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2015. p. 99-150.

CACHOEIRADOC. *Mostras especiais*: cinemas de lutas. Cachoeira: [*s. n.*], 2017. Disponível em: http://cachoeiradoc.com.br/2017/mostras-especiais. Acesso em: 11 out. 2020.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DAS LUTAS. Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada –Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto. Disponível em: https://bit.ly/34EJcax. Acesso em: 15 out. 2020.

DAS, Veena. The signature of the state: the paradox of illegibility. *In*: DAS, Veena, POOLE, Deborah. *Anthropology in the margins of the state*. Santa Fe: School of American Research Press, 2004. p. 225-252.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DE TAL, Larissa Fulana. Rasgando a tela, quebrando a corrente - Fórum Itinerante de Cinema Negro. 12.05.2014. Disponível em: https://bit.ly/37W75wl. Acesso em: 15 out. 2020.

DEZESSETE policiais são indiciados por sequestro, homicídio e ocultação do cadáver de Davi Fiúza, que sumiu em 2014. *Bahia Meio Dia*, 2014. Disponível em: https://glo.bo/2HJBhjp. Acesso em: 29 set. 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Livraria Fator, 1983.

FERREIRA, Viviane. Cinema novo e cinema negro: da estética da fome à estética do faminto. *No Brasil*, [*s. l.*], 16 ago. 2016. Disponível em: https://bit.ly/3lzazbx. Acesso em: 11 out. 2020.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. As fronteiras raciais do genocídio. *Direito UnB*, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 119-146, 2014.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão*: o sistema penal e o projeto genocida do estado brasileiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

GORDON, Lewis. *Bad faith and anti-black racism*. Amherst: Humanity Books, 1999.

GROSFOGUEL, Ramón. El concepto de "racismo" en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 16, p. 79-102, 2012.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The undercommons*: fugitive planning & black *study*. Winvehoe: Minor Compositions, 2013.

HARTMAN, Saidiya V. *Scenes of subjection*: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America. Oxford: Oxford University Press, 1997.

IPEA; FBSP. *Atlas da violência 2018*. Brasília, DF: Ipea, 2018.

LEVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura dos Mitos. In. ___. *Antropologia Estrutural*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1975.pp. 237-265

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes: 1982.

MARRIOTT, David. Murderous appetites: photography and fantasy. In: MARRIOT, David. *On black men*. New York: Columbia University Press, 2000. p. 23-42.

MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies*. New York; London: Routledge, 1994.

NEURATH, Johannes. Los libros de piel de venado. *Códices Prehispánicos*: Artes de México, [*s. l.*], n. 109, p. 50-53, 2013.

OMAR, Artur. Que São Faces Gloriosas? *In*: OMAR, Artur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997. p. 07-08.

PATTERSON, Orlando. *Escravidão e morte social*. São Paulo: Edusp, 2008.

PHILLIPS, Dom. 'A devastating scenario': Brazil sets new record for homicides at 63,880 deaths. *The Guardian*, London, 9 ago. 2018. Disponível em: https://bit.ly/3iNH2ZR. Acesso em: 11 out. 2020.

PINHO, Osmundo. Tiroteio: violência e subjetificação no pagode baiano. *In*: PINHO, Osmundo; VARGAS, Joao H. C. *Antinegritude*: o impossível sujeito negro na formação social brasileira. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2015. p. 121-142.

PRATT, Mary Louise. arts of the contact zone. *Profession*, New York, p. 33-40, 1991. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25595469. Acesso em: 11 out. 2020.

RIBEIRO, Luana. Arte do corpo. *A Tarde*, São Paulo, 21 ago. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3dju8BH. Acesso em: 11 out. 2020.

SAMAIN, Etienne. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SIMÕES, Alex. *Trans Formas São*. Salvador: Organismo, 2018.

SMITH, Christen A. *Afro-paradise*: blackness, violence and performance in Brazil. Chicago: University of Illinois Press, 2016.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. *In*. SONTAG, Susan. *A vontade radical*: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41-76.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. *In*: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11-23.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*: um estudo sobre terror e cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

VARGAS, Joao H. Costa. Por uma mudança de paradigma: antinegritude e antagonismo estrutural. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 48, n. 2, p. 83-105, jul./dez. 2017.

VILAÇA, Sérgio Henrique Carvalho. *A música no cinema revolucionário de Santiago Alvarez*. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. *Anais* [...]. Ouro Preto: Ufop, 2013.

VON GLEICH, Paula. Afro-pessimism, fugitivity, and the border to social death. *E-International Relations*, [*s. l.*], 27 jun. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3nCA4dL. Acesso em: 11 out. 2020.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2013*: os jovens do Brasil. Rio de Janeiro: Flacso Brasil, 2014.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa Da Violência 2016: Homicídios Por Armas*

De Fogo No Brasil. Flacso Brasil. 2015.

WILDERSON, Frank. *Red, white & black*: cinema and the structure of U.S. antagonisms. Durham: Duke University Press, 2010. p. 35-53.

WILDERSON, III, Frank B. *The Vengeance of Vertigo: Aphasia and Abjection in the Political Trials of Black Insurgents*. InTensions Journal. Toronto. New York University. Issue 5, 2011.

YÚDICE, George. Testimonio y concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, ano 18, n. 36, p. 211-232, 1992.

O papel da crítica: rememoração histórica e exigências contemporâneas[1]

Nicole Brenez

Para Amaranta Cesar

O campo temático não está localizado fora do mundo
mas é a transformação dele.
[...]
O discurso enquanto movimento
é apenas um aspecto particular do devir geral da consciência:
o acompanhamento simbólico, como toda operação pela consciência
das etapas de sua ação sobre as coisas, não deve ser isolado,
ele participa no melhor dos casos (linguagem sistematizada)
da extensão correlativa da experiência.[2]
(CAVAILLES, 1938, p. 179, tradução nossa)

Por que as críticas do cinema são elas mesmas uma luta, no pior dos casos, contra a censura cotidiana, contra as prescrições desoladoras das indústrias audiovisuais? Esta época vê o triunfo do conforto triste de uma crítica que se contenta em fazer triagem no meio de objetos industriais, como zumbi em um aterro sanitário, que desgasta suas retinas com todo aquele cinza e marrom a perder de vista, e desvia suas órbitas vazias; como um vampiro que se protege do sol,

1 Tradução feita por Amaranta Cesar e Leonardo Costa.

2 "Le champ thématique n'est pas situé hors du monde mais est transformation de celui-ci. [...] Le discours en tant que mouvement n'est qu'un aspect particulier du devenir général de la conscience : l'accompagnement symbolique, comme tout jalonnement par la conscience des étapes de son action sur les choses, ne doit pas en être isolé, il participe dans les meilleurs cas (langage systématisé) à l'extension corrélative de l'expérience."

assim que um filme livre aparece. Devemos rebatizar para o que são os críticos profissionais: moleques de recado das mensagens da indústria – e colocá-los de uniforme seria mais honesto. No entanto, antes de ser uma profissão remunerada, a crítica é uma noção rica em ideais e com uma história complexa. Que hoje, no campo do cinema, não exista mais relação entre essas duas acepções (a crítica profissional/a crítica como conceito estruturante do pensamento iluminista), não apenas não nos autoriza a dissociá-las, mas nos obriga a pensar nas articulações reais e nas relações ausentes.

Origens humanistas e políticas

A história moderna da crítica ganhou impulso no século XVIII com o "Discurso Preliminar" de d'Alembert à *L'Encyclopédie*, um texto que, de acordo com o título de Blandine Barret-Kriegel (1988), consagrou a derrota da erudição e, portanto, a vitória da razão conceitual sobre a autoridade acadêmica, do método de orientação universal ao cuidado dos detalhes, do espírito do sistema sobre o exame técnico. Os fundamentos práticos dessa constelação metodológica baseiam-se em um princípio estabelecido no século XVII por Mabillon em *De re diplomatica libri* (1681): o da prova, ou seja, o estabelecimento científico da fonte (o arquivo, o diploma, depois o fato) por meio de constatações físicas e formais. Tal empreendimento material estrutura o espírito do Iluminismo e obviamente se opõe a qualquer concepção teocrática e autoritária do mundo.

Devemos a essa iniciativa humanista as principais fórmulas metodológicas comumente aceitas nas ciências humanas e, mais particularmente, na história da arte e das representações. O estabelecimento de fatos históricos; a caracterização semiológica (a obra é traço, impressão, análogo...); o recurso à mais ampla contextualização (estudo de determinantes econômicos, políticos, culturais etc.); a investigação intertextual (inscrição modalizada da obra em uma história de formas); o estabelecimento de relações (referenciais, mas também funcionais) da obra com o campo histórico do qual provém; a abertura à interdisciplinaridade: tais procedimentos ajudam a constituir o aparato técnico da análise metódica. A historização dos parâmetros de representação, das categorias analíticas e dos descritores (histórias do olhar, do pensamento visual, da interpretação ou do próprio método); a incompletude declarada da análise em termos do futuro da

disciplina da qual ela provém e o recurso sempre possível a qualquer outra disciplina; o questionamento do papel do observador; a reflexão sobre o modo de escrita utilizado (natureza da *ekphrasis*) constituem o aparato reflexivo crítico.

Esses princípios organizam a apreensão da obra como um monumento (*Denkmal*), para usar o termo de Hans Tietze (1913) em um livro exemplar. Estabelecida, identificada, e determinada por suas arestas históricas, espaciais e subjetivas, inscrita nas tendências de estilo e gosto, considerada reciprocamente como fonte de outras histórias, inclusive a de sua recepção, a obra se torna, por assim dizer, visitada, transparente, atravessada pelo que a autoriza e pelo que provoca, multiplicada ao mesmo tempo que ausentada pelos procedimentos que a tomam como objeto. Indispensável e muitas vezes fértil, esse trabalho de investigação, do qual se deve dizer que hoje ocupa quase exclusivamente o cenário hermenêutico, não parece, contudo, suficiente. Como a obra pode recuperar sua espessura, sua fertilidade, sua fragilidade, sua própria densidade ou sua eventual opacidade, em uma expressão, suas virtudes problemáticas? Como levar em consideração o que, nela, recusa a lógica do pertencimento, da identidade, da confirmação? Para o analista, isso supõe admitir uma pergunta difícil, uma questão que não é evidente por si mesma, exatamente porque visa sua outra: o que faz da obra sujeito? A conclusão de *Questões de método na história da arte,* de Otto Pächt (1994, p. 163), colocou esse problema:

> Graças às artes visuais, foi possível dar expressão concreta às coisas, aos conteúdos, às experiências que não teriam encontrado voz em outras áreas da cultura ou que deveriam ter sido tomadas de outra forma para serem apreendidas. A arte deve, portanto, ser considerada e apreciada como uma afirmação *sui generis* [...] e as artes plásticas devem ter a mais completa autonomia.[3] (Tradução nossa)

Sem, no entanto, nada esquecer ou negligenciar dos discursos determinísticos, é aqui que a análise estética, *no que a singulariza*, começa: ela não conduz a obra a seus determinantes, nem reduz o trabalho artístico à ideia de eficácia

3 "Grâce aux arts plastiques, il a été possible de donner une expression concrète à des choses, à des contenus, à des expériences qui n'auraient pas trouvé à se faire entendre dans d'autres domaines de la culture, ou qui auraient dû prendre une autre forme pour pouvoir être saisis. L'art doit donc être considéré et apprécié comme une affirmation sui generis [...] et il faut accorder à la sphère des arts plastiques la plus complète autonomie."

histórica, que assombra secretamente os procedimentos de investigação que podem ser considerados "objetificadores". Trata-se, de outra maneira, de considerar as imagens como um ato crítico e, assim, procurar desdobrá-la em seus próprios poderes. É para subtraí-las de um contexto, de uma história, do mundo tal como, antes delas, acreditamos existir? De jeito nenhum. No centro desse tipo de questionamento está a afirmação de Adorno (1962, p. 53, tradução nossa): "As formas de arte registram a história da humanidade com mais precisão do que os documentos".[4] É por isso que é importante analisá-las realmente, por si próprias e, acima de tudo, do ponto de vista das perguntas que elas colocam, *do ponto de vista das perguntas que elas criam*.

Origens teóricas idealistas

"Nosso século é o verdadeiro século da crítica, à qual tudo deve se submeter" (KANT, 1975, p. 6, tradução nossa)[5] Se em Kant a *Kritik* se engendra, historicamente, na crítica filológica que, para o Iluminismo, presidiria ao exame racional de textos religiosos, o conceito leva consigo seu significado transcendental de análise dos meios e limites de todo conhecimento, da teoria das condições *a priori* de toda experiência. Essa é a crítica kantiana: "a máxima de uma desconfiança universal de todas as proposições sintéticas [da metafísica], até uma base universal para sua possibilidade nas condições de nosso poder de saber.[6] (KANT, 1790 apud EISLER, 1994, p. 217, tradução nossa) Portanto, a atividade crítica "consiste em voltar às fontes de afirmações e objeções e aos fundamentos sobre os quais repousam, método que possibilita a esperança de obter certeza".[7] (KANT, 1840, p. IV, tradução nossa)

No que diz respeito ao campo particular da estética, Kant distingue dois tipos de crítica: a crítica empírica, que se contenta em refletir sobre casos particulares e em aplicar a eles as regras da psicologia (ou seja, relacioná-los com as leis

4 "Les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents."

5 "Notre siècle est le véritable siècle de la critique, à laquelle tout doit se soumettre".

6 "maxime d'une défiance universelle vis-à-vis de toutes les propositions synthétiques [de la métaphysique], jusqu'à ce qu'ait été aperçu un fondement universel de leur possibilité dans les conditions de notre pouvoir de connaître."

7 "consiste à remonter aux sources des affirmations et des objections, et aux fondements sur lesquels elles reposent, méthode qui permet d'espérer atteindre la certitude."

da sensação); a crítica transcendental, que não parte das obras, mas do próprio julgamento, e observa nele o funcionamento das faculdades. A primeira limita-se a ser uma arte, a segunda acede ao *status* da ciência.

> A crítica do gosto é, em si mesma, apenas subjetiva em relação à representação pela qual um objeto nos é dado: na verdade, ela é a arte (*Kunst*) ou a ciência (*Wissenschaft*) de restabelecer sob regras a relação recíproca do entendimento e da imaginação na representação dada (sem relação com uma sensação ou conceito precedentes), para regular sua concordância ou discordância e determiná-los em relação às suas condições. Quando mostra isso apenas por exemplos, é uma *arte*; é uma *ciência* quando deriva a possibilidade de tal julgamento da natureza dessas faculdades, como faculdades do conhecimento em geral. É somente nesta ciência que estamos lidando aqui como um crítico transcendental. [...] Como *arte*, a crítica busca apenas a aplicação das regras fisiológicas (isto é, aqui psicológicas), portanto empíricas, segundo as quais o gosto procede efetivamente (sem pensar em sua possibilidade), com o julgamento dos seus objetos e critica as produções das belas artes; como ciência, ela critica a faculdade de julgá-las.[8] (KANT, 1979, p. 121, tradução nossa)[9]

Requisitos materialistas

Como deduzir os componentes idealistas do conceito de *Kritik,* e como torná-lo instrumental e operacional? Por que o exercício da arte deve ser limitado ao

8 "La critique du goût n'est elle-même que subjective en rapport à la représentation par laquelle un objet nous est donné : en effet elle est l'art (Kunst) ou la science (Wissenschaft) de ramener sous des règles le rapport réciproque de l'entendement et de l'imagination dans la représentation donnée (sans relation à une sensation précédente ou à un concept), donc de régler leur accord ou leur désaccord, et de les déterminer par rapport à leurs conditions. Lorsqu'elle ne montre ceci que par des exemples, c'est un art ; c'est une science lorsqu'elle dérive la possibilité d'un tel jugement de la nature de ces facultés, en tant que facultés de la connaissance en général. C'est à cette science seule que nous avons ici affaire en tant que critique transcendantale. [...] Comme art la critique recherche seulement l'application des règles physiologiques (c'est-à-dire ici psychologiques), donc empiriques, d'après lesquelles le goût procède effectivement (sans réfléchir sur leur possibilité), au jugement de ses objets et critique les productions des beaux-arts, comme science elle critique la faculté de les juger."

9 Nós nos permitimos modificar levemente a sintaxe do último membro da última frase deste trecho, o que nos parece mais lógico.

campo do sensível? Essa é a própria história da crítica em seus componentes políticos: sucessivamente, muitos autores europeus questionaram os limites impostos por Kant e os ultrapassaram.

Três autores, principalmente, estão aqui concernidos: Karl Marx, Walter Benjamin e Theodor Adorno. A principal mudança que eles operam deve-se ao *status* da razão. Esta já não pertence, como em Kant e os românticos, ao exercício individual das faculdades, capaz de se voltar sobre si mesma e, assim, alcançar a liberdade; e ela não representa mais o ponto conclusivo do edifício teórico. A razão se torna uma construção coletiva, de alguma maneira aquilo que Michel Foucault mais tarde chamará de modelo especulativo. No quadro marxista, a crítica consiste em desembaraçar as determinações e os limites do que se faz passar por razão em um dado tempo, a fim de manifestar seu caráter possivelmente doutrinário e estratégico. Marx explica isso em uma carta a Ruge: "A razão sempre existiu, mas nem sempre em uma forma razoável. A crítica pode, portanto, se atrelar a qualquer forma de consciência teórica e prática, e implantar, a partir das formas *próprias* da realidade existente, a verdadeira realidade como a exigência e o seu fim último".[10] (MARX, 1982, p. 344, grifo do autor, tradução nossa) Como August Schlegel poderia recomendar de se limitar ao título de um livro para realizar suas críticas, Marx pode explicar a Lassalle que, para criticar imanentemente as relações sociais instituídas pelo capitalismo, basta fazer "uma apresentação e, através da apresentação, uma crítica a ela".[11] (MARX, 1858 apud HOWARD, 2001, p. 79, tradução nossa) As questões do conceito de crítica de Marx são fundamentais: trata-se de refutar a ordem do mundo, e, então, a própria organização do conhecimento e a organização do discurso. Devemos então repensar a relação entre a crítica e o que ela critica. Por um lado, em relação à sua natureza e papel, a atividade crítica não é mais um gênero literário, é uma energia e deve ser transformada em prática. A teoria crítica se transforma, escreve Marx, "em força material".[12] (MARX, 1982, p. 390, tradução nossa) Por outro lado, no que diz respeito à sua exposição, a crítica discursiva realiza seu conceito apenas inscrevendo-o na própria forma de sua exposição. A exigência

10 "La raison a toujours existé, mais pas toujours sous la forme raisonnable. La critique peut donc se rattacher à n'importe quelle forme de la conscience théorique et pratique, et déployer, en partant des *propres* formes de la réalité existante, la vraie réalité comme leur exigence et leur fin ultime."

11 "une présentation, et à travers la présentation une critique de celle-ci."

12 "en force matérielle".

de inventividade analítica é a mesma dos românticos, mas para questões políticas e práticas obviamente diferentes.

Os teóricos da Escola de Frankfurt apontam e desdobram o que Marx havia programado, tanto no campo social quanto no campo estético.

- No plano social, a crítica dedica-se à detecção de aporias e contradições implementadas em uma determinada sociedade, à maneira pela qual ela produz um certo número de comportamentos e conceitos prescritivos, começando pelos de identidade, de indivíduo, de sujeito, de poder, de dever, de norma.
- No plano filosófico, a crítica coloca as outras teorias à prova de seus pressupostos metodológicos, como Jean-Marie Vincent (1976, p. 66-67, tradução nossa) explica:

> Ao mostrar as contradições das teorias, ou seja, procedendo uma crítica imanente às articulações do pensamento e suas conexões com a experiência levada em consideração, ou ignorada, [os membros da Escola de Frankfurt] visavam destacar os mecanismos que levaram à redução da complexidade das relações cognitivas, fixando-as em momentos reais da atividade humana, mas desatadas pelos determinismos sociais abstratos de sua constelação geral. [...] A crítica teórica não é a produção de uma ordem ou arranjo da realidade, mas a produção rigorosa da desordem subjacente à ordem da razão estabelecida, falsamente transparente para si mesma e falsamente amante dela mesma.[13]

- Num plano estético, devido às últimas reflexões de Adorno na *Teoria estética*, devemos introduzir uma distinção provisória entre "análise imanente" e "crítica imanente". A análise imanente, codificação acadêmica

---

13 "En montrant les contradictions des théories, c'est-à-dire en procédant à une critique immanente des articulations de la pensée et des connexions de celle-ci avec l'expérience prise en compte, ou laissée pour compte, [les membres de l'École de Francfort] visaient à mettre en lumière les mécanismes qui conduisaient à réduire la complexité des relations cognitives en les fixant sur des moments réels de l'activité humaine, mais détachés par les déterminismes sociaux abstraits de leur constellation d'ensemble. [...] La critique théorique n'est donc pas production d'un ordre ou arrangement de la réalité mais production rigoureuse du désordre sous-jacent à l'ordre de la raison établie, faussement transparente à elle-même et faussement maîtresse d'elle-même."

das proposições românticas, considera a obra apenas em seu jogo formal livre, independentemente de seu pertencimento a um campo histórico. Ora, se, de fato, "a estética supõe a imersão absoluta em uma obra em particular"[14], "a análise imanente é acompanhada de uma autoilusão",[15] que consiste em considerar a obra como uma mônada, e, portanto, em se proibir a ver nela sua própria potência crítica. "Hoje, já percebemos que a análise imanente, que outrora foi uma arma da experiência artística contra a ausência de sentido artístico, é usada como slogan para manter o pensamento social longe da arte absolutizada".[16] (ADORNO, 1989, p. 231-232, tradução nossa) Em nenhum caso, trata-se de construir uma análise sociológica determinística das obras, mas de compreender como as formas de uma obra possuem uma potência crítica, que seja subordinando-se totalmente ao que elas recusam (como em Baudelaire), recusando qualquer pertencimento ao seu contexto (arte pela arte), inscrevendo suas aspirações na forma de cicatrizes e rasgos... Essa compreensão da necessidade histórica do surgimento de uma forma analisada por si mesma, na particularidade da invenção de sua relação com o exterior, é a tarefa da crítica imanente. Como tal, Adorno pode escrever que a crítica imanente é "a única que é dialética".[17] (ADORNO, 1984, p. 295, tradução nossa) Adorno explica, por exemplo:

> Uma obra bem-sucedida, do ponto de vista da crítica imanente, não é aquela que reconcilia contradições objetivas em uma harmonia ilusória, mas aquela que expressa negativamente a ideia de harmonia, dando forma às contradições, de maneira pura e intransigente, até o coração de sua estrutura.[18] (ADORNO, 1986, p. 21, tradução nossa)

---

14 "l'esthétique suppose absolument l'immersion dans une œuvre particulière."

15 "l'analyse immanente s'accompagne d'une auto-illusion."

16 "Aujourd'hui, on se rend déjà compte que l'analyse immanente, jadis une arme de l'expérience artistique contre l'absence de sens artistique, est utilisée à mauvais escient comme slogan pour maintenir la réflexion sociale éloignée de l'art absolutisé."

17 "la seule qui soit dialectique."

18 "Une œuvre réussie, du point de vue d'une critique immanente, n'est pas celle qui réconcilie les contradictions objectives en une harmonie illusoire, mais celle qui exprime négativement l'idée d'harmonie en donnant forme aux contradictions, de façon pure et intransigeante, jusqu'au cœur de sa structure."

Essa é toda a diferença qualitativa entre uma "obra de mérito ético-social" e uma obra crítica, entre um tratamento temático e uma invenção formal. Em "Parataxe", um estudo controverso da interpretação de Hölderlin por Heidegger, Adorno expõe a lógica e as direções da crítica imanente (na ocasião ainda chamada de "análise imanente"). (ADORNO, 1984, p. 310, tradução nossa) A crítica imanente:

- Opõe-se ao método genético, que confunde "a enumeração das condições que deram origem a poemas, dados biográficos, modelos e supostas influências, com o conhecimento da coisa em si".[19]
- Não se concentra na intencionalidade do autor, mas nos elementos objetivos que constituem a obra.
- Visa "ir além do fechamento monadológico" da obra, procurando seu conteúdo de verdade.
- Busca esse conteúdo de verdade, a princípio, "na montagem de seus elementos, isto é, na totalidade de seus momentos";
- E então, em um segundo tempo, na maneira em que essa "configuração de momentos" excede e transforma seu "contexto imanente".

A crítica imanente parte de uma contradição: "toda obra exige ser entendida unicamente a partir dela mesma, e nenhuma pode ser assim entendida".[20] (ADORNO, 1984, p. 310, tradução nossa) Por quê? Porque a explicação do funcionamento formal da obra se conduz para mostrar como a obra "abala o sentido". Parafraseando-o em termos não-adornianos, pode-se dizer que o trabalho da crítica imanente conclui-se quando permite descrever em que, como e por que uma obra reconfigura ou quebra as categorias especulativas de onde provém. Nossa formulação prosaica tenta esclarecer as belas proposições de Adorno: "nenhuma obra é totalmente explicitada pela camada material que o estágio da compreensão do sentido exige, uma vez que os estágios subsequentes minam o

---

19 "l'énumération des conditions qui ont donné naissance aux poèmes, des données biographiques, des modèles et des prétendues influences, avec la connaissance de la chose elle-même."

20 "toute œuvre exige d'être comprise uniquement à partir d'elle-même, et aucune ne peut l'être."

sentido. É o caminho da negação determinada do sentido que leva ao conteúdo de verdade".[21] (ADORNO, 1984, p. 310, tradução nossa)

Quanto a Walter Benjamin, ele não é apenas o primeiro historiador e teórico da "crítica imanente" (*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, seu trabalho de doutorado, escrito em 1919 e defendido em 1920), mas também o seu praticante e inventor mais assíduo e programático. Benjamin estendeu o escopo da análise à própria experiência sensível: "Perceber é ler", observa ele em 1917. (BENJAMIN, 2002, p. 33, tradução nossa) Tendo decidido escrever apenas na forma de comentários (o que não foi completamente o caso, é claro), Benjamin transforma cada exegese em uma nova forma de trabalho analítico, para construir novos instrumentos, novos conceitos, procedimentos específicos nas rotas de acesso ao texto e designa novos problemas para cada um dos objetos estudados. A obra de Benjamin é (entre outras coisas) uma estética da crítica. Talvez seja a primeira vez em que a análise não é mais apresentada como uma técnica unificada, que tem como critério de validade a verificação repetida dos mesmos instrumentos aplicados a diferentes objetos. Pelo contrário, em todos os seus aspectos (tecnicidade, quadro de referências, questões estéticas e políticas...), em Benjamin a crítica é renovada à prova de cada objeto de estudo. Atenta às descontinuidades especulativas produzidas pela obra de arte, ela é em si mesma, como metodologia geral (e não unificada), a prática de uma descontinuidade metódica. Um dos resumos mais claros dessa posição pode ser encontrado no *Zentralpark*:

> O 'julgamento' de uma obra do passado, ou seja, a apologia, se esforça para encobrir, mascarar os momentos revolucionários no curso da história. Ele deseja enfaticamente estabelecer uma continuidade. Ele dá importância apenas aos elementos da obra que já desempenharam um papel na influência que ela exerceu. Negligencia as projeções e asperezas que constrangem quem quer ir além desta obra".[22] (BENJAMIN, 1975, p. 212-213, tradução nossa)

---

21 "aucune œuvre n'est entièrement explicitée par la couche matérielle que requiert l'étape de la compréhension du sens, alors que les étapes ultérieures ébranlent le sens. C'est la voie de la négation déterminée du sens qui mène alors au contenu de vérité."

22 "Le 'jugement' sur une œuvre du passé, c'est-à-dire l'apologie, s'efforce de recouvrir, de masquer les moments révolutionnaires dans le cours de l'histoire. Il désire vivement instaurer une continuité. Il n'accorde d'importance qu'aux éléments de l'œuvre qui ont déjà joué un rôle dans l'influence qu'elle a

Como Adorno, ao passar do idealismo alemão para a dialética marxista, no final dos anos 1920, Benjamin teve que confrontar a tradição "imanentista" com críticas materialistas. Como para Adorno, não se tratava de jeito nenhum de devolver a obra a suas determinações sociais e, assim, retornar a um determinismo mecanicista, que os dois reprovavam na vulgata marxista que considerava a arte mera superestrutura (e que Adorno censurará o próprio Benjamin em suas críticas à primeira versão de Baudelaire).[23] Como Adorno (mas com seus próprios modelos teológicos), Benjamin, por assim dizer, injeta procedimentos imanentes no materialismo. Ele chama isso de "estética dedutiva". (BENJAMIN, 2002, p. 219) No que isto consistiria? Em entrelaçar processos "imanentistas" e materialistas, de acordo com seu projeto que ele descreveu como "marxismo experimental".[24] Tentando reconstruir os estratos, eles consistem em:

- Reconhecer o caráter não autônomo da arte (postulado materialista);

  ("A doutrina da sobrevivência das obras é dominada pela ideia de que essa sobrevivência desmascara a ilusão da 'arte' como um domínio autônomo".[25] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- "Penetrar na obra", "unir-se à verdade que a obra oculta [...] encontrar relações ocultas na própria obra". (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa) (fórmulas típicas da tradição imanente);

> Uma análise que não encontra as relações ocultas na obra em si mesma e, portanto, não ensina a ver mais de perto a obra em si e não apenas a observá-la – perde seu verdadeiro objetivo. [...] Em

exercée. Il néglige les surplombs et les aspérités qui donnent une prise à celui qui veut aller au-delà de cette œuvre."

23 "Pour moi, du point de vue de la méthode , il est maladroit d'interpréter en termes 'matérialistes' des aspects particuliers qui relèvent évidemment de la superstructure, ceci en les rapportant sans médiation ou même par voie de causalité, à des aspects correspondants de l'infrastructure. La détermination matérialiste des caractères culturels n'est possible que par la médiation du *procès global*." (ADORNO, 1938 apud BENJAMIN, 1979, p. 270, grifo do autor)

24 "[Benjamin] me explicou que seu marxismo ainda não era dogmático, mas heurístico e experimental."/ "[Benjamin] m'expliqua que son marxisme n'était toujours pas de nature dogmatique, mais heuristique et expérimentale." (SCHOLEM, 1981, p. 230, tradução nossa)

25 "La doctrine de la survie des œuvres est dominée par l'idée que cette survie démasque l'illusion de l' 'art' comme domaine autonome".

> nenhum caso uma crítica pode ser reconhecida como tal, se não se solidariza com a verdade que a obra esconde, para se apegar ao mundo exterior. Mas, infelizmente, é o caso de tudo que se faz como crítica marxista.[26] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Explicitar a dimensão crítica interna à obra (crítica imanente);

  ("Acrescentamos que a crítica é interna à obra).[27] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Mostrar como a obra vai além do estado da arte (superação materialista crítica da tradição idealista);

  ("A arte é apenas um estágio de transição de grandes obras. Elas se tornaram outra coisa (no estado de seus devires) e se tornarão outra coisa (ao estado de crítica)").[28] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Propor como ideal a existência de uma "crítica mágica" (síntese do imanentismo crítico e do materialismo crítico, ou seja, que acompanha o trabalho na extensão de seu desenvolvimento, que para Benjamin é uma história da dissolução);

  ("A crítica mágica como uma forma em que a crítica se manifesta em seu nível mais alto. Nesse mesmo nível, seu espelho é o tratado científico (da história literária)").[29] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Preservar "o segredo" oculto pela obra (superação crítica imanentista da tradição materialista);

26 "Une analyse qui ne rencontre pas des relations cachées dans l'œuvre même et par suite n'enseigne pas à voir de plus près dans l'œuvre même et pas seulement à la regarder – passe à côté de son véritable objet. [...] En aucun cas ne peut être reconnue comme telle une critique qui ne se solidarise d'aucune manière avec la vérité que recèle l'œuvre, pour s'en tenir à l'extérieur. Mais c'est malheureusement le cas de presque tout ce qui s'est fait chez nous comme critique marxiste."

27 "Ajoutons que la critique est interne à l'œuvre."

28 "L'art est seulement un stade transitoire des grandes œuvres. Elles sont devenues autre chose (dans l'état de leur devenir) et elles deviendront autre chose (à l'état de critique)."

29 "La critique magique comme forme où la critique se manifeste à son plus haut niveau. À ce même niveau, son vis-à-vis est le traité scientifique (d'histoire littéraire)."

("A crítica da crítica materialista literária gira em torno do fato de que ela perde essa face mágica, que não julga, e que sempre (ou quase sempre) revela o segredo").[30] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Ir além da estética (movimento tradicional de qualquer dialética);

  ("A crítica realizada perfura o espaço da estética").[31] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

- Finalmente, sem que se possa assegurar que Benjamin falava dele mesmo ao expor um programa desse tipo, pelo menos, ele estaria a planejar repensar praticamente a função social do intelectual e atribuir a ele uma tarefa, a do desvio (superação prática final).

  ("O desvio da função como tarefa específica do intelectual. Seu caminho para o comunismo não é o mais próximo, mas o mais remoto. Desvio da função como tarefa do especialista. Destruição do interior. Bolchevismo cultural").[32] (BENJAMIN, 2002, p. 213-214, tradução nossa)

Poderíamos nos referir à energia analítica da obra de Benjamin com a afirmação de um dos seus primeiros objetos de estudo, Friedrich Schlegel, que concluiu assim sua própria análise da atividade crítica de Fichte em relação ao material kantiano: "Além do mais, críticos, nunca podemos ser suficientes".[33] (SCHLEGEL, 1978, p. 139, tradução nossa)

A partir dessa rica história sumariamente evocada, o que podemos tirar proveito no que concerne ao trabalho crítico no campo do cinema?

---

30 "La critique de la critique littéraire matérialiste tourne tout entière autour du fait que lui manque cette face magique, qui ne juge pas, et qu'elle dévoile toujours (ou presque toujours) le secret."

31 "La critique accomplie transperce l'espace de l'esthétique".

32 "Le détournement de fonction comme tâche spécifique de l'intellectuel. Son chemin vers le communisme n'est pas le plus proche mais le plus lointain. Détournement de fonction comme tâche du spécialiste. Destruction de l'intérieur. Bolchevisme culturel."

33 "Et d'ailleurs, critique, on ne saurait jamais l'être assez."

O trabalho crítico

REFLETIR SOBRE O CORPUS

Neste tempo de mutação acelerada, em que a floração de imagens demanda muitas iniciativas tanto teóricas quanto práticas (como não apenas recensear os filmes e os roteiristas fora dos circuitos?), a crítica industrial, que usurpa seu nome, obedece cada vez mais ao seu princípio antigo: quanto mais caro é um filme, mais você precisa falar sobre ele. Neste momento, o lançamento de um *blockbuster* na França pode ocupar 80% das telas. Quando finalmente chegaremos a 100%? A situação seria mais clara e menos hipócrita. A crítica independente continua lutando em vários terrenos ao mesmo tempo: tria os produtos industriais que, às vezes – e isso nos incomoda com gratidão –, são bons, dá visibilidade aos filmes de autores de todo o mundo; resenha os festivais porque é ai que encontramos quase toda a produção chamada "de arte e ensaio" e que não tem quase distribuição, apreende o papel da mudança tecnológica, financeira e jurídica. Como sempre, ela não assume uma tarefa: procurar filmes fora dos circuitos, lá onde eles são os mais numerosos, os mais interessantes e os mais frágeis. Qualquer cinéfilo sonha em voltar ao passado para impedir Émile Reynaud de lançar seus filmes no Sena, para impedir o corte da MGM nos 42 rolos de *Rapaces*, de Stroheim, para defender a memória de Jean Vigo na época do lançamento de *L'Atalante* ou levar os filmes de Giovanni Martedi antes das escavadeiras destruírem o ateliê onde foram armazenados. Podemos escrever livros inteiros sobre o esmagamento e a edulcoração de filmes, sobre filmes inacabados e incompletos, sobre filmes nunca vistos, perdidos, esquecidos ou mutilados que são revelados ao longo do tempo os mais decisivos de suas épocas, como *Afrique 50*, de René Vautier (1950), *Black liberation*, de Edouard de Laurot (1967), ou *Ali au pays des merveilles*, de Djouhra Abouda e Alain Bonnamy (1976), para citar apenas alguns. A história do cinema é uma história de injustiça, fiel à história geral da humanidade.

DEIXAR-SE DESLOCAR PELA OBRA

Para Adorno, apenas a interpretação entrega o conteúdo da verdade que a obra contém, mas que ela não pode entregar sozinha. "A Verdade do conhecimento

discursivo não é velada, mas ele não a possui, no entanto. A arte, ela também conhecimento, possui a Verdade, mas como algo incomensurável".[34] (ADORNO, 1989, p. 166) Para formular cruamente: a arte tem a verdade, mas não a conhece; a interpretação (isto é, a filosofia) conhece a verdade da arte, mas não a possui.[35] Tal dualismo, que se baseia legitimamente em uma concepção restritiva do conhecimento como trabalho de pura racionalidade, assemelha-se, no entanto, a uma estratégia de infantilização da obra de arte, literalmente: *infans*, a obra não saberia falar e seria o papel da análise falar em seu lugar.

Podemos considerar exatamente o oposto: que a obra sempre nos diz muito mais do que ouvimos, principalmente porque ainda não aprendemos a sua linguagem própria. Não é mais rico pensar que o comentário não precisa tirar proveito do silêncio ou do balbucio da obra? Ele será legitimado também ao traduzir corretamente algumas frases, para ficar nessa metáfora linguística. Uma frase provocativa de Jean-Luc Godard tem grande força programática: "os filmes não foram vistos".[36] Certamente, no imediatismo de seu nascimento, os filmes de vanguarda não têm superfície visível, exceto deliberadamente para provocar o escândalo, como na grande tradição das vanguardas (do tipo surrealista ou *lettriste*). Mas, de maneira mais geral, quaisquer que sejam os filmes, inclusive os mais friamente industriais, são frequentemente recusados em seus esquemas de roteiro, em suas determinações materiais, em suas condições de admissibilidade. O que se perde constitui-se como uma das questões mais dinâmicas no pensamento cinematográfico: capturar o poder do deslocamento, o potencial crítico das imagens.

INVENTANDO FORMAS DE EXPOSIÇÃO (O ESTILO CRÍTICO)

Na análise, a escolha dos descritores oferece tantos potenciais dinâmicos quanto os locais de intervenção (modo de amostragem, de decupagem, de reprodução, de sinalização e de reinscrição do filme no estudo). Seguindo as iniciativas do romantismo alemão, Walter Benjamin pôde incluir em seu "Programa de crítica literária":

34 "Le Vrai de la connaissance discursive n'est pas voilé, mais elle ne le possède pas pour autant. L'art, lui aussi connaissance, le possède mais comme quelque chose qui lui est incommensurable."

35 Albrecht Wellmer (1990) discute esse ponto.

36 "les films n'ont pas été vus."

> Uma boa crítica tem no máximo dois elementos constitutivos: a glosa crítica e a citação. Podemos fazer críticas muito boas apenas glosando ou citando. A todo custo, a 'indicação do conteúdo' deve ser evitada. Por outro lado, críticas de citações puras ainda devem ser inteiramente elaboradas.[37] (BENJAMIN, 1975, p. 2003, tradução nossa)

Quais são as forças da imagem? Como o filme transforma a questão da arte? Esse questionamento não pode mais ser formulado no sentido apologético em que os ardentes criadores dos anos 1920, de S.M. Eisenstein a Jean Epstein, o entenderam, mas no sentido de que qualquer artista digno desse nome hoje se afasta da esfera cultural em que a arte, como atividade especializada, representa apenas os meios mais valorizados socialmente para acessar a mais-valia de capital máxima. Num contexto de confisco generalizado, no qual a arte não passa de emblema privilegiado do fetichismo do mercado, as práticas e gestos peculiares à crítica estética não são nada decorativos: eles revelam o que uma sociedade, através das escolhas de seus artistas, analistas e historiadores, estejam eles trabalhando na imprensa, escolas ou universidades, considera digno de ser legado às gerações subsequentes, não apenas como um sintoma de alienação, mas como capacidade de criar justiça, amor e beleza.

(Paris, 2004 – La Nartelle, 2017)

Referências

ADORNO, Theodor W. Engagement. *In*: ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*: 1943-1967. Traduction: Sybille Muller. Paris: Flammarion, 1984. p. 295.

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique.* Traduction: Hans Hildebrand et Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W. *Prismes*: critique de la culture et de la société. Traduction: Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris: Payot, 1986.

37 "Une bonne critique a tout au plus deux éléments constitutifs: la glose critique et la citation. On peut faire de très bonnes critiques en se contentant de gloser ou de citer. Il faut à tout prix éviter l'indication de contenu. En revanche la pure critique par citations est encore entièrement à élaborer."

ADORNO, Theodor W. *Théorie esthétique*. Traduction: Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1989. p. 231-32.

BARRET-KRIEGEL, Blandine. *La défaite de l'érudition.* Paris: PUF, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Correspondance*. Traduction: Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979. v. 2.

BENJAMIN, Walter. *Fragments*: 1916-1938. Traduction: Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier. Paris: PUF, 2002.

BENJAMIN, Walter. Zentralpark. Fragments sur Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Traduction: Jean Lacoste. Paris: Payot, 1975. p. 212-213.

CAVAILLES, Jean. *Méthode axiomatique et formalisme*: essai sur le problème du fondement des mathématiques. Paris: Hermann & Cie., 1938.

EISLER, Rudolf. *Kant Lexicon*. Traduction: Anne-Dominique Balmès et Pierre Osmo. Paris: Gallimard, 1994.

HOWARD, Dick. *Marx*: aux origines de la pensée critique. Paris: Michalon, 2001.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger.* Traduction: Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1979.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*,. Préface de la première édition (1781), Traduction: A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: PUF, 1975, p. 6.

KANT, Emmanuel. *Logique*. Paris, Ladrange, 1840.

MARX, Karl. Lettre à Ruge. *In*: MARX, Karl. *Œuvres philosophiques*. Paris: Gallimard: Pléiade, 1982. p. 344.

MARX, Karl. Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel. *In*: MARX, Karl. *Œuvres philosophiques*. Paris: Gallimard: Pléiade, 1982. p. 390.

PÄCHT, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art*. Paris: Macula, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragment critique n° 281. *In*: LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu littéraire*. Théorie

de la littérature du romantisme allemand. Paris: Éditions du Seuil, 1978, p. 139.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin*: histoire d'une amitié. Traduction: Paul Kessler. Paris: Calmann-Lévy, 1981, p. 230.

TIETZE, Hanz. *Die methode der kunstgeschichte*. Leipzig: Verlag von E.A. Seeman, 1913.

VINCENT, Jean-Marie. *La théorie critique de l'école de Francfort*. Paris: Galilée, 1976.

WELLMER, Albrecht. Vérité – apparence – réconciliation: Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité. *In*: ROCHLITZ, Rainer (dir.). *Théories esthétiques après Adorno*. Arles: Actes Sud, 1990. p. 247-289.

Curadoria da perspectiva das mulheres

Maria Cardozo

> *Quando pensamos que a existência histórica dos filmes é uma construção da crítica e das instituições curatoriais, instâncias majoritariamente ocupadas por homens, como não suspeitar que a aparente frágil presença de mulheres no cinema brasileiro não se deve também às perspectivas masculinas que estariam imiscuídas aos critérios de valoração dos filmes? Nos perguntamos, então, em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro. Assim, a partir da consideração de que a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada, a Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres levanta e tenta enfrentar a questão: o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias?*
> (CESAR, 2016, p. 112).

A reflexão acima, escrita por Amaranta Cesar, foi o ponto de partida para a Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres, que aconteceu na sétima edição do CachoeiraDoc, em 2016. O evento foi uma iniciativa de Cesar, que convidou algumas curadoras brasileiras para uma partilha de reflexões sobre suas práticas. Estivemos presentes: Lis Kogan (Semana dos Realizadores – RJ), Janaína Oliveira (Ficine – RJ), Yasmin Thayná (Afroflix – RJ), Marcela Borela (Fronteira Festival – GO), Marisa Merlo (Olhar de Cinema – PR), Carla Maia (Forumdoc.bh – MG), Mariana Porto e eu (Festival Internacional de Cinema de Realizadoras – Fincar – PE). Nós duas fomos convidadas a falar sobre a experiência do Fincar,[1]

1 O Fincar é um festival bienal que acontece desde 2016 no Recife e busca criar um espaço de investigação e experimentação sobre cinema e questões de identidade convocando o Cinema de Realizadoras

que tinha acontecido em sua primeira edição dois meses antes. Estivemos ambas enquanto curadoras, e eu estava ainda enquanto idealizadora e diretora de programação.

Lá se foram quatro anos e faço uso desse texto para compartilhar o que ficou do encontro em mim. Sigo me perguntando "o que podem as mulheres para a legitimação e escritura histórica dos filmes de mulheres e de suas trajetórias?" e procuro caminhos para deixar ecoar esse questionamento. Caminhos que se mostram e se fazem na prática curatorial e em diálogo com a teoria. Sempre tomando a teoria com uma perspectiva emancipatória e de cura (HOOKS, 2017), conectada a um corpo gendrado. Encontro amparo para essas reflexões na teoria feminista e pesquisas de várias mulheres, como Carla Maia (2015) com sua tese de doutorado sobre um Cinema com mulheres e Janaína Oliveira (2016) com sua pesquisa sobre um Cinema Negro no feminino, que inspiram direta e indiretamente os trajetos que percorro nesse texto.. E no intuito de investigar o processo de legitimação que se dá no cinema, me deparo com o Film Festivals Studies.

A legitimação e a curadoria

É dentro do recente campo do Film Festival Studies, iniciado pelos anos 2000, que encontro um debate sobre a ação curatorial no festival de cinema e a relação deste com a legitimação dos filmes e das/os realizadoras/res. Com uma abordagem sociológica da cultura, muitos estudiosos do campo do Film Festival Studies têm dialogado com o pensamento do teórico europeu Pierre Bourdieu e seu conceito de capital simbólico para pensar os festivais como espaços de legitimação cultural. (VALCK, 2016)

Parte dos debates sobre os festivais é então assumida dentro do que Bourdieu chama campo da produção cultural, contendo dois subcampos: produção restrita e produção em grande escala. Dois subcampos que são utilizados para pensar a produção cinematográfica alternativa e a cinematográfica industrial, respectivamente. Eles se distinguem por seus princípios de hierarquização: a produção restrita tem um princípio autônomo, uma hierarquia interna que traz normas próprias; a produção em larga escala tem princípio heterônomo, que leva em conta valores externos, principalmente econômicos. Nesse segundo campo,

---

para compartilhá-lo, debatê-lo e construir pensamento crítico com essas obras.

questões de mercado, sucesso comercial e de público é o que torna os artistas renomados. Já na produção restrita, o prestígio está diretamente ligado à valoração dos especialistas do campo e o que o público pensa tem menor relevância. (VALCK, 2016, p. 101)

Faço aqui um recorte para pensar a produção cinematográfica alternativa, que engloba a maior parte dos festivais de cinema brasileiros. Como colocado, o prestígio nesse campo está relacionado à valoração dada pelo especialista e a figura deste surge como detentor de um saber específico no qual pensamentos construídos fora do modo padrão (que aqui podemos ler: fora da crítica cinéfila), como através da experiência, são inferiorizados. Fica notório que a relação mais direta de um especialista em um festival de cinema passa pela figura da curadoria e que a sua função, bem como a da crítica, está diretamente ligada ao processo de construção dos cânones cinematográficos.

Assim, é possível notar uma tensão importante para refletir sobre uma curadoria e crítica com uma perspectiva feminista. Esta figura do especialista vai na contramão do pensamento crítico feminista que visa combater a hierarquia dos saberes, assim buscando descentralizar poderes e parte de uma abordagem perspectivada para a sua teoria e prática. É curioso perceber que a afirmação da autonomia dos especialistas em relação à indústria cinematográfica visa uma resistência ao domínio econômico sobre a produção cinematográfica, uma defesa do cinema enquanto arte, obra autoral. Porém, à certa altura, com o desenvolvimento da teoria do autor e a construção dos cânones cinematográficos, é possível perceber que ambas as partes compartilham de uma mesma base patriarcal que as favorecem, reproduzindo um sistema invisibilizador de diferentes formas.

> Se as seleções parecem naturais, inerentes, universais ou atemporais (e, portanto, socialmente boas), pode muito bem acontecer que um número de interesses individuais tenha sido determinado por instituições e necessidades culturais hegemônicas semelhantes.[2] (STAIGER, 1985, p. 10, tradução nossa)

2 "If selections seem natural, inherent, universal, or timeless (and thus socially good), it may well be that a number of individuals' interests has been determined by similar hegemonic cultural needs and institutions".

A teórica Janet Staiger nos chama atenção que afirmações por universalidade geram apagamentos em busca de uma uniformidade pelo receio da perda da hegemonia e os valores canônicos são um tipo de "consenso" utilizados para essa manutenção hegemônica. "É uma política de poder." (STAIGER, 1985, p. 10) É possível pensar sobre isso observando o surgimento de alguns festivais de cinema que nascem se contrapondo a propostas de festivais já consolidados. Como que a proposta destes últimos já não comportasse, ou melhor, não quisesse dar a ver outros debates sobre outros cinemas, formulam-se novos espaços que acolham e queiram legitimar esses outros cinemas.

Assim, criam-se outras relações entre as/os curadoras/res, críticas/cos e as/os realizadoras/res, nas quais o fortalecimento de ambas as partes se dá através da legitimação mútua. Nesses novos espaços há mais brechas para nos questionarmos: apenas a curadoria e a crítica legitimam a obra, ou a obra também colabora com a própria legitimação desses agentes e do festival? Esse questionamento é possível devido a uma maior horizontalidade das relações. Essa horizontalidade abre possibilidades para investigações estético-políticas dissensuais (fora dos valores canônicos) e maior questionamento sobre os processos de legitimação hegemônicas no campo do cinema. A curadoria, enquanto uma mediação, pode tanto perpetuar um parâmetro estético-político, como ela pode tensioná-lo e provocar outras formas de ver.

A teórica e ativista bell hooks (2019) em seu conhecido texto "O olhar opositor: mulheres negras espectadoras" nos aponta várias questões muito importantes para a curadoria, mas aqui faço referência a uma: o olhar é a perspectiva de um corpo no mundo atravessado pela sua experiência histórica e com possibilidade de agência. O olhar especializado da curadoria não é neutro e tampouco universal. O olhar da/o curadora/or é a perspectiva do seu corpo, que precisa ser gendrado. E isso tem pontos de contato com o argumento de Bourdieu aplicado ao Film Festival Studies de que o que é considerado um cinema legítimo, assim é definido através de uma maneira de ver, "um 'olho' [que] é um produto da história reproduzida pela educação." (RASTEGAR, 2016, p. 185, tradução nossa) Assim sendo, nossas experiências históricas atravessam nossas formas de olhar para as imagens.

É preciso desconstruir também a hierarquia dos saberes. Os saberes guiam nossas formas de olhar, sendo assim, guiam as decisões do que dar a ver na curadoria. Em uma reflexão crítica sobre a atividade curatorial, devemos nos

questionar: que tipo de saberes fundamentam essa prática? A separação binária entre teoria e prática costuma colocar de forma subalterna o conhecimento produzido através da experiência. Para hooks (2018), é possível construir uma relação complementar entre teoria e experiência, pois um terreno fértil para a produção de uma teoria feminista libertadora é a experiência pessoal. Essa teoria feminista é libertadora por nos mostrar que nossas perspectivas são importantes, que a teoria deve envolver reflexões sobre nossas vidas íntimas e domésticas, que existe relevância em pensarmos nossos afetos e nossas dores. E pensar sobre isso também é político e estético.

Intuo que numa prática curatorial em uma perspectiva feminista seja primário um olhar crítico que leia de forma transparente o processo curatorial, percebendo-o e afirmando-o enquanto político. A afirmação do olhar enquanto perspectiva de um corpo gendrado, e do poder e das relações que trazem esse olhar, são um ponto de partida para um debate acerca de uma curadoria da perspectiva das mulheres (e feministas) que não querem apenas reproduzir uma lógica patriarcal da legitimação cultural.

> O medo de 'anões com barrigas enormes e imensas cabeças encarregadas da biblioteca' é um forte pesadelo para quem assume que a seleção por seus critérios avaliativos é necessária para a perpetuação do conhecimento e do bem da sociedade. No entanto, como argumentei, outras justificativas podem fornecer uma base para a seleção. Além disso, a seleção por avaliação pode tornar-se menos perigosa para grupos marginalizados se tal seleção for feita com uma consciência da política dos critérios escolhidos e com uma política de eliminar o poder de alguns grupos sobre outros, de centralizar às custas da marginalização de classes, gêneros, orientações sexuais ou culturais.[3] (STAIGER, 1985, p. 18, tradução nossa)

---

3 "Fear of "dwarfs with huge bellies and immense heads in charge of the library" is a strong nightmare for those who assume selection by their evaluative criteria is necessary for the perpetuation of knowledge and societal good. Yet, as I have argued, other rationales can provide a basis for selection. In addition, selection by evaluation can be made less dangerous to marginalized groups if such a selection is made with an awareness of the politics of the chosen criteria and with a politics of eliminating power of some groups over others, of centering at the expense of marginalizing classes, genders, sexual orientations, or cultures".

Staiger (1985, p. 19, tradução nossa) questiona: "Que política nós apoiamos? Se quisermos eliminar uma política de poder [de alguns grupos sobre outros], como fazemos isso? E o que isso significa em termos dos filmes que escolhemos estudar e como os estudamos?" E, ainda, o que isso significa em termos de como olhamos para os filmes? Por um lado, uma centralização de um poder de validação, por outro, um poder capaz de tensionar padrões do que é entendido como Cinema. Quais cinemas esses mecanismos legitimadores tornam possíveis? Inquietações que acredito serem da maior importância para guiar uma prática da curadoria.

A curadoria e o cuidar

Quando Amaranta Cesar esteve presente na segunda edição do Fincar (2018), na continuação da Vivência em Curadoria da Perspectiva das Mulheres,[4] ela usou como ponto de partida para pensar a curadoria a raiz etimológica latina da palavra *curare*. Ela citou o teórico/curador da arte contemporânea, Hans Ulrich Obrist que diz: "*curare* de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver". (OBRIST, 2014, p. 38) Como estávamos em um formato de debate aberto com as demais mulheres, logo foi interpelada por uma delas que se incomodava com a associação, pois nós mulheres somos recorrentemente colocadas nesse lugar de "cuidadoras de" (como mães, irmãs, filhas, esposas etc.).

Todas na sala concordaram, mas era certo que o que Cesar queria trazer não era uma visão essencialista da mulher. No campo teórico-político feminista já se coloca a reflexão sobre o cuidado dissociado de uma ideia essencialista da mulher, assim como o cuidado desconectado de uma ideia de eliminação dos conflitos como se isso fosse a tal sororidade. (BRANCO, 2018) No fluxo caloroso do debate, Daiany Dantas, pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) que estava presente, colocou a possibilidade da ressignificação de certas palavras através de ações políticas, algo que a teoria e o

4 No intuito de seguir com as reflexões propostas na Vivência em Curadoria de 2016 em Cachoeira, em 2018 por meio de uma articulação entre o Fincar e o CachoeiraDoc realizamos a segunda Vivência no Recife. Estiveram reunidas com provocações e proposições Amaranta Cesar, Janaína Oliveira (Ficine), Carol Almeida (Olhar de Cinema), Lia Letícia (Galeria Maumau) e Caroline Pavez Torrealba (Festival de cine Polo Sur).

movimento *queer* e feminista já fizeram e poderia ser um caminho para a palavra "cuidado".

Amaranta Cesar trazia o cuidado então com uma perspectiva política e estávamos debatendo isso. Ela nos provocava com esse "cuidado" para que a curadoria não atuasse de forma a normatizar ou paternalizar os filmes. Para que dentro do debate entre forma e conteúdo a nossa ação curatorial não fosse a de priorizar só o conteúdo, e sim de rever os padrões que regem a "boa forma". O que, a meu ver, está em diálogo com Janet Staiger (1985) e sua crítica à política das normas canônicas. Cesar também falou da importância de percebermos nossas opacidades e pontos cegos, a necessidade de uma autocrítica ou uma autoconsciência. Quem é você enquanto sujeito histórico? Um caminho possível para percebermos nosso pontos cegos seria o engendramento dos corpos dessas pessoas que atuam no campo curatorial. Guardei para mim a pergunta: mas seria possível não ter pontos cegos?

Esse debate sobre o cuidado é relevante já que não estamos pensando aqui apenas a curadoria feita por qualquer sujeito histórico. A reflexão da pesquisa é sobre a curadoria com mulheres. Estive o tempo todo afirmando o meu entendimento sobre o viés político da ação curatorial, entendimento sobre o qual fundamento o Fincar, com sua equipe curatorial formada apenas por mulheres – bem diferentes entre si. Então me deixei provocar mais uma vez por Amaranta, Daiany e todas as mulheres da vivência, e fui em busca de uma perspectiva política do cuidado.

Baseada na leitura da socióloga Sophia Branco (2018) sobre o cuidado, a autocrítica e a horizontalidade nos movimentos feministas, foi se revelando aos meus olhos mais nitidamente a importância da criação de espaços de cuidado para uma outra possibilidade de articulação política (de partilhas), que seria a não hegemônica e aberta à diferença entre nós mulheres. Estabeleci algumas pontes entre a prática que Branco apontava (a de grupos feministas militantes) e os ajuntamentos para debates curatoriais com as imagens e comecei a pensei que essa perspectiva política do cuidado atravessa não apenas nossas relações com os filmes, mas também os modos de fazer um festival como o Fincar.

Os atravessamentos passam por uma relação mais horizontal entre curadoria e realizadoras (como já comentado), mas também na construção da equipe de curadoria. Acredito que os nossos pontos cegos podem ser superados, em certa medida, quando nos juntamos em multiplicidade. Essa formação de uma equipe

de curadoria com base na perspectiva política do cuidado tem que estar atenta a uma outra possibilidade de articulação estético-política, na qual há espaço para o dissenso e o conflito não será negado, mas entendido como parte legítima do processo entre diferentes.

> A ética do cuidado, ao introduzir uma preocupação com a concretude das experiências umas das outras, amplia o espaço para o debate sobre diferenças e desigualdades internas. Ela distancia a discussão de um universal abstrato e se aproxima das experiências vividas pelas mulheres presentes nesses espaços políticos. (BRANCO, 2018, p. 170)

Quando ela nos aponta que a ética do cuidado não deveria camuflar os conflitos gerados pelas diferenças dentro de um grupo de mulheres, mas sim ser visto "como um caminho de abertura para pensarmos sobre as desigualdades que estão envolvidas nesses conflitos" (BRANCO, 2018, p. 172), me remete diretamente à experiência que vivemos em nossos encontros quase que semanais para os debates curatoriais. Logo de início, nas primeiras reuniões, já foi colocada, a bem dizer como ponto de partida, a diferença. A diferença racial, sobretudo. Apesar de ter convidado a equipe de curadoria de forma atenta às diferenças na segunda edição do festival, não fui eu que coloquei essa diferença ao grupo expressamente. Essa ação veio da parte da curadora Cíntia Lima, que é negra. Entendi como um movimento prático, interpelativo para que todas se implicassem em uma abordagem política do que estavam ali prestes a fazer, levando em conta suas trajetórias enquanto sujeitos históricos.

A partir daí, começamos a buscar territórios comuns entre nós para debatermos os filmes, sem apagar nossas diferenças de olhares. Julgo que foi muito importante que o processo tenha se dado dessa forma. As tensões se davam ali, nos encontros, nos olhares, nas falas e, sobretudo, com os filmes. E com o passar das reuniões, somaram-se camadas de complexidades a essas diferenças: a multiplicidade entre as perspectivas das curadoras negras foram se revelando, assim como entre as curadoras brancas também. Percorremos um caminho para que as validades das experiências não fossem totalizantes.

Para que não apenas as mulheres com útero e com experiência de aborto pudessem opinar sobre filmes que abordavam essa questão e a opinião de mulheres sem útero também fosse levada em conta. Essa me parece uma abordagem da

experiência mais provocativa e construtiva. O contrário nos leva a um caminho imobilizante onde o debate morre.

> Hoje me sinto perturbada pelo termo 'autoridade da experiência' e tenho aguda consciência de como ele é usado para silenciar e excluir. Mas quero dispor de uma expressão que afirme o caráter especial daqueles modos de conhecer radicados na experiência. Sei que a experiência pode ser um meio de conhecimento e pode informar o modo como sabemos o que sabemos. Embora me oponha a qualquer prática essencialista que construa a identidade de maneira monolítica e exclusiva, não quero abrir mão do poder da experiência como ponto de vista a partir do qual fazer uma análise ou formular uma teoria. (HOOKS, 2017, p. 122)

A multiplicidade de perspectivas não deixava quase nenhum ponto sem ser questionado. E quero frisar aqui que eu não estou dizendo que o trabalho de uma curadora seja passar um pente-fino com seu olhar crítico sobre uma obra cinematográfica atenta apenas às questões de representação. Estou falando aqui das relações implicadas quando optamos por trabalhar com a ação curatorial como um olhar perspectivado, relacionado a um corpo localizado socialmente. E muito em particular, obviamente, falo da experiência vivida no II Fincar.

Compartilho a parte relacional, pois optamos por fazer do espaço da curadoria um espaço também de formação. Isso sempre foi muito importante para o projeto. Se reconhecemos o espaço da curadoria como de legitimação, assim sendo, de poder, é importante formar mulheres (eu inclusa), para disputar esse espaço. Esse é um ponto importante para entender o Fincar, a meu ver. Talvez por isso eu consiga ver conexão com a análise de Sophia Branco, pois a autora fala de experiências que se baseiam na construção de grupos. Grupos feministas.

O Fincar, apesar de ser um festival, teve uma atuação "interna" devido a sua metodologia dos encontros constantes de um ajuntamento curatorial. Enquanto em muitos festivais as curadorias assistem a filmes separadamente, encontrando-se mais na reta final da seleção, e trocam planilhas, no Fincar vimos vários filmes juntas e debatemos, desde o início, quase que semanalmente para entendermos o que deveria ser proposto. Esse processo durou cerca de quatro meses.

Curadoria, provocações e riscos

Quando começamos a ver os filmes juntas, primeiro tratamos de definir o que seria um “não”. O que não queríamos projetar em uma tela? Mais para frente, a bem dizer na reta final, isso também se tornou: o que vale projetar em uma tela, apesar de...? Quer dizer: a complexidade dos filmes trazia coisas potentes e problemáticas. Quais os prós e os contras de projetarmos esses filmes que não são consenso? Isso me fez refletir sobre o papel provocativo da curadoria, e os riscos que devemos correr. Penso se correr um risco com um filme seja nossa atuação contra a normatização ou paternalizacão dele.

Como o consenso não traz o risco e a provocação, volto-me aqui para um dos curtas que foram dissenso ou de seleção não muito convicta por todas as curadoras. Obviamente, vários outros riscos foram tomados, mas mais numa linha de filmes militantes. Dentro de uma predisposição à receptividade por parte de nosso público a filmes militantes feitos por mulheres, talvez esse filme tenha sido de fato um dos mais arriscados: *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a* (PE, 9 min 27, 2017), da realizadora Kalor Pacheco.

Esse curta é inicialmente categorizado como uma videoarte, então, um dos primeiros pontos de dissenso sobre o filme era a questão de passar uma videoarte em uma sala de cinema. A meu ver, isso tornava sua exibição ainda mais provocativa. Existe o formato ideal para a sala de cinema? Às vezes tenho a impressão de que o “cinema” se acha qualificado demais para se misturar com as outras obras audiovisuais.

Mas não era só por isso que o filme causava um estranhamento e recebeu certa negação. Compartilho aqui a minha perspectiva sobre as imagens do curta e uma investigação sobre a representação do gênero e o que transborda, nas tensões e contradições entre o dentro de quadro e o “espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1994, p. 237), entendendo que meu ponto de vista de mulher branca atravessa minha leitura sobre as imagens, mas não impede que me relacione sinceramente com elas.

Na primeira imagem do filme vemos Kalor Pacheco (realizadora do curta) vestindo apenas calças pretas com cabelo preso ao ponto de quase não percebê-lo, toda sua pele pintada de vermelho, segurando seu pescoço com as duas

mãos, em fundo preto. Ela começa a esfregar lentamente suas mãos pelo pescoço de forma contínua. A câmera, meio displicente, atira para baixo, colocando fora de quadro parte do rosto da performer e dentro de quadro o piso do espaço, uma cerâmica suja de tinta preta, resquício das paredes montadas. Vemos um braço que entra e sai do plano ajustando o foco de luz que aponta para Kalor. De forma intencional, a câmera em seguida atira mais para cima, mostra em cima da parede artificial uma grande garrafa de plástico com um líquido branco dentro e mais ao fundo uma tela em que vemos projetada uma tela de computador (Figura 1).

Figura 1 – Fotograma do filme *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a*
Fonte: *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1: eu tive que engolir or engolir porra nem1a.*

Assim, entendemos que a performance está sendo transmitida ao vivo por outra câmera em um site chamado *CAM4*, cuja publicidade diz: "Assista centenas de pessoas reais tendo sexo ao vivo na Webcam". A caracterização que a performer constrói para si, distancia a imagem de seu corpo daquelas que encontramos em produtos pornográficos heteronormativos e misóginos. O seu movimento corporal nos traz uma releitura daqueles movimentos que encontramos nos corpos de atrizes que atuam em vídeos igualmente heteronormativos e misóginos.

Através da projeção vemos que Kalor continua esfregando de forma contínua seu pescoço com suas duas mãos até chegar à boca, onde enfia uma de suas

mãos. A câmera se aproxima de seu rosto e vemos mais de perto sua boca aberta com sua mão entrando e saindo dela (Figura 2). Eis que começam a aparecer os primeiros balões acompanhados de curtos sons de alerta, como os que existem no Messenger (aplicativo de mensagens diretas do Facebook). "Oi bb". Entre balões curtos ("fds?") e maiores, nem todos aparecem dentro do quadro. Ouvimos o alerta, mas não nos é possível ler as mensagens. Isso me fez especular sobre o que estaria dito fora de quadro.
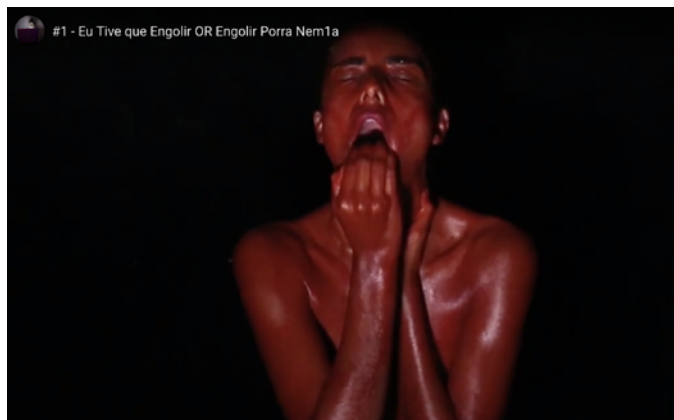
Figura 2 – Fotograma do filme *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a*
Fonte: *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a.*

Após o aparecimento de mais um balão cortado onde ainda conseguimos ler "Estou cansado de bater punheta", um jato do líquido branco entra em quadro, vindo de cima para baixo. Kalor então reposiciona sua cabeça para que ele entre em sua boca e a câmera continua focada em um plano fechado de seu rosto. É quando ela começa a esguichar esse líquido branco para fora de sua boca.

O plano se abre e vemos novamente uma luz direcional que entra em quadro, e o corpo seminu de Kalor, que às vezes treme com o líquido branco escorrendo por sua pele. Sua pele cada vez mais se revela negra, já que a tinta vermelha vai com o líquido. É quando surge, entre outros balões, um com o escrito "eu to meio agoniado." e a câmera sobe para filmar o garrafão de líquido branco e a projeção mais uma vez. Em alguns balões é possível perceber um ou mais interlocutores masculinos: "cansado", "agoniado" (Figura 3). E foi se desenhando em minha

mente esses balões como pequenos espelhos aos olhares masculinos. Quase ao centro da tela vemos outro balão: “Era essa a intenção?”. Vemos de relance então corpos masculinos sentados em cadeiras, no que nos parece um cine pornô. Eles assistem a projeção do *CAM4*. Um deles coça o nariz demonstrando um pouco de desconcerto enquanto olha a performer esguichando líquido branco. Talvez Kalor não tenha dado a eles a imagem de seu corpo que queriam.
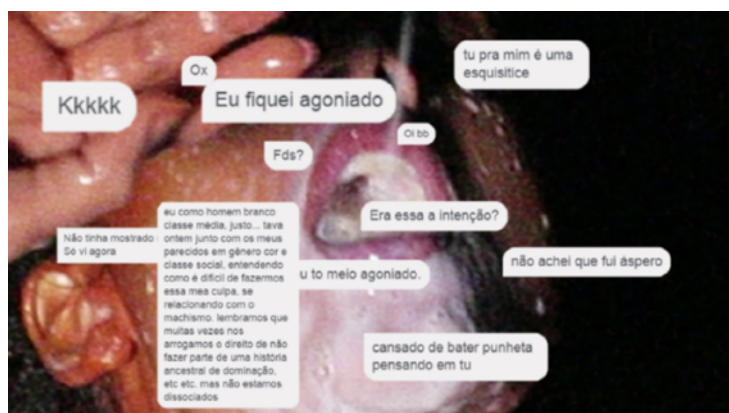
Figura 3 – Fotograma do filme *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a*
Fonte: *#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1 – eu tive que engolir or engolir porra nem1a.*

Lembro de ouvir no debate entre curadoras sobre a angústia de ver mais uma vez a imagem de uma mulher negra eroticizada e subjugada. Algumas mulheres negras e brancas tinham dúvidas quanto ao filme. Algumas mulheres negras e brancas achavam que ele tinha um poder provocador. Partilhei de certa angústia com a performance, mas acho que isso estava dentro da proposta do trabalho pelas questões já apontadas aqui. Ao mesmo tempo acho que se fez uma subversão de determinados códigos representacionais superexplorados no pornô heteronormativo. Desde a precarização da filmagem, que a todo instante chamava a atenção à farsa da encenação, à caracterização e releitura de movimentos, e principalmente aos balões. Estes nos traziam paralelos entre os homens que estão dentro e fora de quadro. Logo após a coçada no nariz, aparece o maior balão com o seguinte texto:

> eu como homem branco classe média, justo... tava ontem junto com os meus parecidos em gênero cor e classe social, entendendo como é difícil de fazermos essa mea culpa, se relacionando com o machismo. lembramos que muitas vezes nos arrogamos o direito de não fazer parte de uma história ancestral de dominação. etc etc mas não estamos dissociados. (#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA..., 2018)

Os homens brancos, heterossexuais, de classe média, (ainda) podem desviar da reflexão crítica a respeito do sistema patriarcal supremacista branco que os favorece e a opressão sexual e racial que exercem sobre mulheres negras, brancas, transgêneros e pessoas não normativas; enquanto às mulheres e pessoas não normativas cabe buscar formas de lidar com essas imagens que também constroem nosso imaginário. O filme de Kalor pode ser um expurgo, uma subversão da representação erotizante e subalternizante do corpo da mulher negra/de uma mulher negra. Existe uma tensão entre o que está dentro e fora de quadro. Existe uma tensão entre o corpo em performance e o olhar que o mira. Desvenda-se o olhar neutro, sigiloso, seguro para essa figura masculina. A câmera circula pelo cine pornô e vemos uma escada pela qual descem vários homens enrolados em toalhas desfocados. Um homem agachado tenta olhar pela brecha de panos pretos o espaço onde a performance acontece (ao lado do cine).

Voltamos para dentro desse espaço montado em fundo preto. Em um plano que se fecha cada vez mais no rosto de Kalor, vemos que ela continua esguichando e rejeitando engolir aquele líquido branco. Seu corpo cada vez mais coberto por balões, quando aparece novamente: “eu fiquei agoniado”. Em seguida, parcialmente cortado: “Vem molhar tua mã- em Casa Amarela”. A tela fica nesse momento coberta por balões e isso nos faz olhar por entre as brechas o que se passa por trás deles. Os balões são sempre fixos. Ao centro e em letras grandes surge: “Só não quero que você ache que fui escroto”. E após vermos os peitos de Kalor novamente, escutamos o alerta e lemos: “Gostei de ver seus peitinhos de novo, são lindos... Mas eu fiquei sim agoniado”. A partir daí vemos menos a performance, que se torna um pano de fundo para os balões, que continuam aparecendo formando um mural de assédios e comentários sem noção que a realizadora recebeu pelo seu Messenger. Eles somem lentamente e vemos pela última vez o corpo da performer. Em suas costas escorre o líquido branco. A tela fica preta, mas ainda ouvimos uma voz masculina – “Vou gozar gostoso” – e o filme vai para os créditos finais.

Nas cartelas finais, vemos que o filme é resultado de uma vivência da realizadora em uma residência artística, Museu do Sexo das Putas, na qual houve uma troca com mulheres profissionais do sexo. Troca essa muitas vezes negada em alguns espaços feministas. E entram as marcas de apoio tanto do Ministério de Cultura quanto da Associação das Prostitutas de Minas Gerais (Aprosmig).

O filme não deixa, nem no seu final, a/o espectadora/or se desvencilhar dessa cultura sexista, racista. Acredito que ele abre seu próprio espaço para não ser apenas uma nova reprodução de uma mulher negra sendo erotizada, e ao olhá-lo levo em consideração que ele nos aponta uma forma de lidar com essas imagens que estão em nosso imaginário e subvertê-las. Mesmo que não seja um consenso que o curta consiga isso, entendo que também deve ser levado em consideração como uma obra de uma realizadora negra que se põe em risco a refletir sobre a exploração de sua própria imagem. Quando recria e traz uma releitura crítica, a meu ver, Kalor não se subjuga, mas se coloca como agente que cria sua representação, sua imagem, e questiona o olhar que a mira como um objeto sexual, expondo suas falas grotescas. É um filme de confronto que aborda a relação entre o olhar e o poder. Quem olha, quem está para ser olhado? Sob a regra de quem?

Ao criar a performance, Kalor tenta subverter a regra da submissão desse corpo feminino e negro. Ela não opta por mimetizar uma violência por uma estética naturalista e se conforma com isso enquanto denúncia. Ela cria camadas de complexidade sobre a imagem, já partindo da limitação da representação da violência, que apenas traz os seus resultados.

Rayanne Layssa, uma das curadoras do Fincar, nomeou a sessão de curtas do *Eu tive que engolir or engolir porra nem1a* de "É minha cada parte do meu corpo". Achei que ela foi muito ao ponto com esse título. Sinto o filme como um grito de retomada da realizadora sobre seu próprio corpo.

Curadoria da perspectiva das mulheres

Pensar uma curadoria da perspectiva das mulheres com base na experiência do Fincar leva-me então aos seguintes pontos: 1. o ajuntamento curatorial e a relevância do processo: o trabalho coletivo a partir da diferença e a construção de um terreno comum para fomentar um debate estético-político com as imagens; 2. o que nos leva a uma concepção e prática da curadoria perspectivada, contrariando debates estéticos incorpóreos e diálogos com saberes não localizados; 3.

o entendimento político da atividade legitimadora e suas relações de poder no campo do cinema; e 4. como resultado, o questionamento de quais imagens decidimos projetar em tela levando em conta o dissenso e sua potência.

Já falamos aqui que uma curadoria pode trazer outras formas de ver, o que acaba trazendo outras imagens aos olhos e debates com o público. Isso pode ser uma ação de disputa de imaginário. "Disputar imaginário" foi algo que ouvi durante o processo curatorial do Fincar. Quando surgiam as imagens estereotipadas, machistas, racistas, colonialistas, eis que vinha à mente: precisamos disputar imaginários.

Mas o que isso pode ser? Tentando rascunhar um pensamento sobre isso, volto-me para o conceito de *controlling images*, de Patrícia Hill Collins (2009). A autora nos diz: "Essas imagens de controle são construídas para fazer o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social parecerem partes naturais, normais e inevitáveis da vida cotidiana".[5] (COLLINS, 2009, p. 77, tradução nossa) No capítulo "Mammies, matriarchs, and other controlling images", a autora nos traz como exemplo de uma *imagem de controle* a personagem da mãe pobre que recebe auxílio do estado. (COLLINS, 2009) A imagem que estigmatiza essa mulher a usa para desviar a atenção dos problemas estruturais que causam a sua pobreza e de seus filhos. A imagem de controle alimenta a ideia de que a própria mulher é culpada pela pobreza, sua e dos seus, e pelos desdobramentos disso na sociedade.

Disputar imaginário não seria sobre disputar o controle, mas sobre expor o controle das imagens que se dá com a fixidez da representação, com uma impossibilidade de transbordamento dela. Seria perceber os processos de produção das imagens e as relações de poder que continuam reproduzindo-as em nossa sociedade. Esses mecanismos de reprodução perpetuam relações de forças opressoras que mantêm esses sujeitos subjugados no imaginário social.

Agenciar a visibilidade dessas imagens de controle é uma escolha política para que elas sobrevivam na história. Disputar imaginários pode ser o agenciamento para que outras imagens se sobreponham e venham a tensionar essas representações que reduzem a complexidade desses corpos e suas histórias, bem como visibilizar suas próprias respostas e combates a esse controle. Disputar

5 "These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts of everyday life".

imaginários pode ser um agenciamento pela visibilidade de corpos insubordinados.

Pensar uma curadoria da perspectiva das mulheres pode nos levar então a uma concepção e prática da curadoria perspectivada com desejo pela legitimação de imagens que fissurem os enclausuramentos do gênero, subvertam as representações estanques e opressoras de nossos corpos: a curadoria como cura--expurgo da normatização sobre nossos corpos.

Referências

#TECNOLOGIAASERVICODAORGIA 1: eu tive que engolir or engolir porra nem1a. Direção: Kalor Pacheco. [*S. l.*: *s. n.*], 2018. 1 vídeo (9 min).

BRANCO, Sophia. *Os feminismos e a crise do campo discursivo da esquerda*: reflexões sobre as práticas articulatórias do campo democrático popular. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo?: interpelação, visibilidade e reconhecimento. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 26., 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Compós, 2017. p. 1-21. Disponível em: https://bit.ly/36UXhlH. Acesso em: 12 out. 2020.

CESAR, Amaranta. *Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres*. *In*: CACHOEIRADOC VII. Cacheira: [*s. n.*], 2016. p. 112-113.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought*. New York: Routledge, 2000.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, Bell. *Olhares negros*: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MAIA, Carla Ludmila. *Sob o risco do gênero*: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação

Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Caminhos da curadoria.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OLIVEIRA, Janaína. Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje. *In*: AVANCA CINEMA 2016. Avanca: Edições Cine-clube Avanca, 2016. p. 1-9.

RASTEGAR, Roya. Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming. *In*: VALCK, Marijke de; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals*: history, theory, method, practice. New York: Routledge, 2016. p. 181-195.

STAIGER, Janet. The politics of film canons. *Cinema Journal*, Austin, v. 24, n. 3, p. 4-23, 1985.

VALCK, Marijke de. Fostering art, adding value, cultivating taste: film festivals as sites of cultural legitimization. *In*: VALCK, Marijke de; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi (org.). *Film festivals*: history, theory, method, practice. New York: Routledge, 2016. p. 100-116.

Cantos, luto e resistência Tikmũ'ũn (Maxakali) no filme GRIN (2016)

Bernard Belisário
Rosângela de Tugny

Na pesquisa sobre as violações dos direitos humanos cometidas contra povos indígenas por agentes do Estado brasileiro durante a ditadura militar, o colaborador da Comissão Nacional da Verdade, Marcelo Zelic, encontrou no acervo do Museu do Índio (Fundação Nacional do Índio – Funai) no Rio de Janeiro, um DVD identificado com a etiqueta "Arara". Ao contrário de imagens desse povo indígena amazônico do estado do Pará, o disco continha imagens *telecinadas* dos rolos de 16 mm filmados pelo cineasta Jesco von Puttkamer em fevereiro de 1970. Tratava-se do registro do desfile de formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena (Grin) no Batalhão-Escola da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG), em Belo Horizonte. São essas as imagens que vemos no início do filme *Grin* (2016), de Roney Freitas e Isael Maxakali, e que são vistas e comentadas por Totó Maxakali (Figura 1): "Foi ali nos pés de jaca, em Água Boa, onde começou tudo. Os militares usavam roupa verde". (GRIN, 2016)

Do palanque, autoridades civis e militares prestigiam o desfile em que os índios demonstram o que aprenderam no curso recebido pelos soldados mineiros durante aquele verão. "Passos da Integração", afirma a chamada de capa no *Jornal do Brasil* do dia seguinte. Na legenda da fotografia da guarda indígena que marcha prestando continência às autoridades de Estado lemos: "guardas índios desfilam diante do Ministro do Interior e do Governador de Minas, Israel Pinheiro". (PASSOS..., 1970)

A Guarda Rural Indígena foi instituída pela Funai em 1969, e suas origens remontam ao convênio firmado entre os militares do extinto Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e a PMMG em 1966 – e ratificado pela recém-criada Funai em 1967 – por meio do qual a Polícia Militar, sob o comando do governador mineiro Israel Pinheiro, assumia a responsabilidade de garantir assistência à população

Figura 1 – Desfile de formatura da guarda indígena filmado em 1970 por Jesco von Puttkamer
Fonte: *Grin* (2016).

indígena em todo o estado de Minas Gerais.[1] No comando do destacamento do Contingente de Vigilância Rural no Posto Indígena que deveria fornecer assistência à população Tikmũ'ũn (Maxakali) na região do rio Mucuri (MG), estava o sobrinho do governador e oficial da Polícia Militar, Manoel dos Santos Pinheiro. (CAPRIGLIONE, 2012) Nomeado chefe da Funai em Minas Gerais em 1968, capitão Pinheiro ampliou o alcance do seu sistema de exceção em que indígenas passavam a policiar e encarcerar e ser encarcerados em um reformatório militar de exceção, do mesmo modo como já vinha fazendo com os povos Tikmũ'ũn, desde quando esteve à frente da delegacia regional junto ao posto indígena instituído pelo SPI em território Maxakali. Além de criar uma guarda indígena, capitão Pinheiro criou e administrou também o reformatório cuja "pedagogia" consistia no confinamento e tortura de indígenas – o Reformatório Agrícola Indígena Krenak, instalado pela Funai e pela PMMG em 1969 na área do posto indígena situado em território Krenak, na zona rural do município de Resplendor (MG), às margens do rio Doce; margeado pela estrada de ferro por onde escoa a mineração do estado – atualmente um duto dos rejeitos das atividades tóxicas das mineradoras rio acima.

Em entrevista concedida àquela época, o chefe da Ajudância da Funai em Minas Gerais e capitão da Polícia Militar argumentava que "o índio é fator de segurança nacional, pois quando ele se revolta, cria a desordem, a subversão, e deste modo, depois de preso pela GRIN é enviado a Crenaque, para reeducar-se e ser um índio bom". (JORNAL DO BRASIL, 1972 apud BRASIL, 2015, p. 19)

> A prisão dos indígenas no Reformatório tinha início na administração local (chefe do posto) ou regional (chefe da delegacia regional), quando não ocorria de modo imediato, a partir de fatos ocorridos na própria terra indígena [Krenak]. Assim, os índios assistidos pela Ajudância Minas-Bahia eram encaminhados diretamente ao Reformatório. (BRASIL, 2015, p. 19)

Segundo relatório de atividades da instância regional Ajudância da Funai em Minas Gerais, o destacamento do capitão Pinheiro tinha por objetivo "pôr termo às desordens dos índios Maxakali e coibir a venda de bebidas alcoólicas

---

1 Mesmo ano em que a PMMG assume também a fiscalização ambiental do estado, extinguindo-se o Grupo de Inspetores Florestais, criado em 1944 com o Parque Estadual do Rio Doce. (MINAS GERAIS, 2019)

aos índios, por comerciantes inescrupulosos ou por intermediários interessados na desordem". (FUNAI, 1967 apud BRASIL, 2015, p. 13) Anos mais tarde, depois de se aposentar como oficial da polícia militar (reformado com a patente de Major), o sobrinho do governador ainda se tornaria presidente da Comissão Representativa dos Fazendeiros e Colonos de Bertópolis (ESTADO DE MINAS, 1984 apud CEDI, 1984, p. 286), município do Vale do Mucuri (MG), território ancestral dos povos Tikmũ'ũn (Maxakali) em que Manoel Pinheiro acabou ele mesmo estabelecendo propriedade.

A pesquisadora Elena Guimarães dedicou sua dissertação de mestrado à fortuna do Relatório Figueiredo. (GUIMARÃES, 2015) Como funcionária indigenista especializada, lotada no Núcleo de Biblioteca e Arquivo do Museu do Índio, ela testemunhou as diferentes etapas de constituição do acervo documental em que estavam arquivadas as imagens de Jesco von Puttkamer.

> Este conjunto documental, recém incorporado ao acervo do Museu do Índio, é parte do Fundo SPI. O arquivo do Museu do Índio reúne em seu acervo documentos do Serviço de Proteção aos Índios, Fundação Brasil Central, Comissão Rondon e CNPI, produzidos de 1910 a 1967 (período de abrangência do SPI). Após o incêndio que destruiu a documentação do SPI nos arquivos do Ministério da Agricultura, em Brasília, em junho de 1967, o acervo SPI é reconstituído, a partir da década de 1970, com o esforço de Carlos de Araújo Moreira Neto em reunir documentos recolhidos de 413 postos indígenas, inspetorias regionais e parques. O trabalho de recuperação desta documentação iniciou-se em 1974 e ainda hoje o Museu do Índio recebe documentos que eventualmente são localizados nos arquivos das diversas unidades administrativas da FUNAI, quando estes são identificados como pertencentes ao período do SPI. Foi assim que em 2008 um lote de documentos do extinto SPI veio da atual sede da FUNAI (Brasília) para o Museu do Índio, para ser identificado, classificado, incorporado ao acervo e, em seu devido tempo, digitalizado e disponibilizado ao público. (GUIMARÃES, 2015, p. 105)

A autora chama atenção para o fato de que esses documentos, tidos pela imprensa como "descobertos", foram o produto de um trabalho permanente de catalogação, acondicionamento, digitalização e disponibilização pública, desde

sua incorporação. As imagens *telecinadas* do desfile de formatura da primeira turma da guarda indígena em Minas Gerais de Jesco von Puttkamer (1970), vieram a público em reportagem da jornalista Laura Capriglione (2012). Foram esses documentos que chamaram a atenção de um dos realizadores do filme *Grin*.

> Publicado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, numa extensa reportagem da jornalista Laura Capriglione, o vídeo chamou a atenção novamente para este capítulo esquecido da história da ditadura. Foi neste momento, enquanto participava de uma oficina de cinema ministrada por Roney Freitas, em São Paulo, que a indígena Rosi Araújo propôs ao cineasta que fizessem um filme sobre o tema. (ROMERO, 2016, p. 240)

Segundo o realizador Roney Freitas (2018):

> Marcelo Zelic [...] nos repassou muitos materiais a respeito da temática indígena do período histórico apurado. A seleção do projeto que proporíamos, recortadamente sobre a GRIN, se iniciara ali na atração imediata pelo material do filme do Jesco – pela sua síntese de violência em apelo de imagem – e por eleição da etnia que até então teria sido menos evidenciada nesse processo de investigação para pedido indenizatório [Krenak]. A etnia Maxakali nos pareceu o recorte ideal, tanto pela questão da língua própria (maxakali, do tronco linguístico macro-Jê – que retardou abordagem midiática mais extensiva à época) quanto pela sua localização, onde se dera o início das ações do Capitão Pinheiro (e que se tornaram residência do militar – em terras por ele tomadas dessa etnia, no Vale do Mucuri).

A invasão do território Tikmũ'ũn no Vale do Mucuri se intensificou a partir da segunda metade do século XIX, com a política de colonização da região estabelecida pelo empreendimento do político mineiro Teófilo Ottoni, a Companhia de Comércio e Navegação do Mucuri, que fomentou um fluxo migratório de colonos estrangeiros e brasileiros para a região. Além da concessão de exploração da região, subsidiada pelo Estado, foram concedidos aos missionários capuchinhos estabelecer e administrar aldeamentos indígenas nessa região vastamente habitada por uma rede de povos indígenas, dentre os quais os Tikmũ'ũn e os

Borum. A presença militar na região, entretanto, remonta ao início do século XIX, quando o Estado decretou guerra aos Borum (Botocudos), estabelecendo ali aldeamentos militares.

O pajé Totó Maxakali

Antes do início das oitivas do grupo de trabalho que tratou das violações dos direitos humanos contra as populações indígenas durante a ditadura militar, realizadas pelos procuradores do Ministério Público Federal (MPF) em território Tikmũ'ũn (Maxakali) em 2014, ouvimos muitos relatos de Totó Maxakali e de seus parentes próximos sobre tais episódios em suas vidas. Totó é um dos pajés a quem todos se reportam para a explicação dos cantos e das longas histórias que compõem o universo Tikmũ'ũn (Maxakali), e sua relação com o tempo e o espaço. Totó esteve em Belo Horizonte quando iniciamos as traduções de cantos e mitos dos complexos sistemas relacionados ao Mõgmõka, repertório de cantos ritualísticos do povo-espírito Gavião,[2] e Popxop, repertório de cantos ritualísticos do povo-espírito Macaco. Presidia os passeios realizados pelos visitantes indígenas ao jardim zoológico de Belo Horizonte, dedicando-se a relatar longamente as características específicas de cada um dos pássaros e das demais espécies ali presentes, demonstrando esta ciência com os cantos atribuídos a cada um deles. Em algumas situações de intimidade, pudemos escutar seus relatos fragmentados sobre suas experiências como soldado, levado à força a fazer parte do pelotão constituído na ilha do Bananal,[3] durante a ditadura militar.

2 Esse material compõe o livro *Cantos e histórias do gavião-espírito* (TUGNY, 2009)

3 A pesquisadora Paula Berbet dedica sua dissertação de mestrado ao tema da ditadura entre os povos Tikmũ'ũn (Maxakali), com uma detalhada descrição das atividades do capitão Pinheiro na terra indígena Maxakali, demonstrando como essa experiência deu início a várias práticas da guerra do Estado brasileiro contra os povos indígenas, dentre elas, a criação de um pelotão na Ilha do Bananal, em território Karajá: "A criação dessa prisão indígena não faria mesmo sentindo se Pinheiro e os altos quadros da Funai vislumbrassem a atuação da Vigilância Indígena exclusivamente entre os Tikmũ'ũn_Maxakali. Em 09 de março daquele ano, o Jornal do Brasil publicou uma matéria lisonjeira ao que chamou de 'brigada de índios' em Minas Gerais, cumprimentando a instalação do que seria o 'primeiro campo de adestramento indígena' do país, situado no Posto Mariano Oliveira, onde os vigilantes Maxakali continuavam treinando, e menciona a possibilidade de que um outro pelotão fosse conformado entre os Karajá da Ilha do Bananal onde poderosos interesses econômicos se instalavam [...]. A situação de violência que esses índios viviam naquele momento era bastante parecida com a que assolava os Tikmũ'ũn quando o convênio com a PMMG foi firmado. As terras dos Karajá sofriam com o assédio de posseiros e com

Muitos desses relatos eram instigados por Suely e Isael Maxakali, seus parentes próximos e correalizadores do filme *Grin*.[4] Ambos têm feito várias incursões em festivais de filme, colóquios, congressos, apresentando a elaboração de sua história com a grande força poética de seus trabalhos em cinema, fotografia, tecelagem, cantos e escrita. O que comumente aparecia nesses relatos de Totó era uma performance corporal enrijecida e o gesto de posse do revólver na bainha. Suas parentes mais velhas lembravam que, assim como Totó, foram levados a fazer parte da Guarda Rural Indígena aqueles homens que apresentavam potencial de liderança e contestação sobre o esbulho das terras e os abusos sempre perpetrados contra seu povo. Na ocasião dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, a visita dos procuradores até a Aldeia Verde (Ladainha, MG) havia sido minuciosamente preparada para a escuta de Totó Maxakali, garantindo a presença dos intérpretes que fossem seus próximos. Entretanto, quando a comitiva chegou à Aldeia Verde, Totó se recolheu por três dias na mata, sem que ninguém pudesse encontrá-lo. Mesmo Suely e Isael ficaram surpresos com tamanha recusa em relatar este fato doloroso de sua história pessoal, mesmo compreendendo as razões daquela oitiva. Para as lideranças espirituais, o sofrimento por doenças, acidentes, agressões e outros motivos pode ser algo extremamente desabonador e motivo de humilhação. Parecia então ser necessário tratar ainda mais secretamente de tema tão triste da sua história pessoal como liderança comunitária. A negativa de Totó em relatar sua experiência pessoal na Guarda Rural Indígena poderia ter algo dessa ordem.

Mais do que uma série de relatos queixosos de perdedores, vítimas da violência do Estado, no filme *Grin*, ouvimos certa ambiguidade na forma como os

---

as consequências do turismo crescente na região, o estímulo do consumo de álcool pelos membros da sociedade envolvente contribua sobremaneira para irrupção de conflitos internos. Desse modo, depois que esses embates ceifaram a vida de mais um índio, o administrador do Parque Indígena Nacional do Araguaia, Gilvan Cavalcante de Oliveira, solicitou a criação de um 'corpo de segurança interno, cujos elementos recrutados pela administração, seriam treinados em Maxacalis, pelo Capitão Pinheiro' [...]. O encarregado ainda pleiteou que o militar e os vigilantes indígenas interviessem imediatamente na área e por isso quatro elementos foram deslocados para Ilha do Bananal. Nessa mesma ocasião, outros dois vigilantes indígenas foram escalados para ficar ao dispor do presidente da Funai [...]. Assim foram dados os primeiros passos para que a experiência que o Capitão Pinheiro realizava entre os Tikmũ'ũn fosse ampliada e ganhasse alcance nacional". (BERBET, 2017, p. 111)

4 Embora na ficha técnica do filme conste apenas o nome de Isael Maxakali como codiretor junto de Roney Freitas, não é possível deixar de notar o protagonismo de Suely Maxakali na direção do filme ao lado de Isael.

Tikmũ'ũn descrevem essas experiências. Ainda que marcada por esbulhos, massacres e perseguições que se repetem até os dias de hoje (e que se perpetuam atualmente na relação com os herdeiros das terras griladas pelos funcionários do SPI), sob a perspectiva dos Tikmũ'ũn (Maxakali), sua história não é outra coisa que uma história de guerreiros e de vencedores. Donos de seu destino e ricos de suas relações com os diversos *yãmĩyxop* – povos outros com os quais estabeleceram vínculos que seguem fundamentais para sua resistência – os Tikmũ'ũn consideram a nós, ãyuhuk (estrangeiros, não indígenas, os "brancos"), não os seus dominadores, mas o povo de *Inmoxã*, uma legião de seres canibais sem capacidade de discernir seus parentes íntimos, de conversar ou mediar, dotados de uma fome voraz, capazes de devorar a todos crus.

A duração no fio da escuta

No filme, os depoimentos de anciãos e anciãs Tikmũ'ũn que viveram e testemunharam as ações violentas da Guarda Rural Indígena no "tempo de Pinheiro", se sucedem a partir de Aldeia Verde (Ladainha, MG), estendendo-se à terra indígena Maxakali que compreende Água Boa e Pradinho (Bertópolis, MG). Nas primeiras cenas, Isael e Totó Maxakali, assistem e comentam sobre as imagens dos primeiros soldados indígenas formados pela PMMG no desfile de 1970. Em um dado momento da filmagem de Jesco von Puttkamer, dois soldados indígenas, carregam um homem em um pau-de-arara – razão pela qual o DVD com o material *telecinado* estava identificado como "Arara". Totó Maxakali, que tinha preferido se calar na ocasião das oitivas do MPF em 2014, é quem dá início à rememoração da dolorosa história da Guarda Indígena:

> Foi ali, nos pés de Jaca, em Água Boa, onde começou tudo. Os soldados usavam roupas verdes. E um soldado disse: 'Pega só esses daqui'. E um outro soldado: 'Não, serão todos'. E todos marchavam. Para então escolherem quem seria soldado. Eles eram muitos, mas os sons dos pés era um só. E então, alguns homens viraram soldados. (GRIN, 2016)

Roberto Romero se detém sobre o testemunho aparentemente superficial e incompleto de Totó Maxakali acerca daquela terrível experiência, remetendo às

roupas dos soldados ou aos seus passos, àquilo que seriam seus aspectos mais externos e menos sociológicos:

> Assim, os Tikmũ'ũn 'viraram soldados' quando, debaixo dos pés de jaca em Água Boa, alguns deles se vestiram e passaram a se comportar como soldados. Estamos aqui, precisamente, no terreno daquilo que Eduardo Viveiros de Castro chamou de uma 'doutrina das roupas animais' característica dos multiversos perspectivistas ameríndios, segundo a qual a diferença entre os diversos pontos de vista que constituem o mundo se inscreve nos corpos, ou melhor, na diferença entre eles, e não na 'alma', na 'mente' ou na 'cultura', como parecem supor certas cosmologias – a 'nossa', por exemplo. Assim, se a troca de perspectivas é possível, ela é menos um processo espiritual ou sociológico do que fisiológico: a metamorfose incide primeiro sobre os corpos. Donde a importância das 'roupas'. Para uma variedade de povos indígenas, aquilo o que chamamos ou enxergamos como 'roupas' não são senão tipos de 'corpos'. Entre os Tikmũ'ũn a correspondência é mesmo linguística: a palavra genérica para 'roupa', *xax*, é um sinônimo de 'pele'. 'Trocar de roupa' seria, desse modo, algo como 'trocar de pele'. Por isso mesmo, vestir, falar, comer, cantar, morar, caminhar ou casar-se com(o) outrem são todas maneiras de engajar-se num devir-outrem. (ROMERO, 2016, p. 241)

Há também na formulação de Totó uma descrição acústica que merece nossa atenção: "Eles eram muitos, mas os sons dos pés era um só". No mundo musical experimentado pelos Tikmũ'ũn em seus rituais a sincronia é refletidamente rechaçada pelos pajés. Os sons percutidos ao mesmo tempo, formando uma só pulsação, é evitado ao máximo. Pajés como Totó, quando estão próximos de um grupo de cantores que fazem vibrar seus chocalhos, cuidam para que os seus movimentos jamais sejam sincrônicos. Certa vez, um desses mestres das artes sonoras ameríndias explicou-nos que ensinam essa assincronia aos jovens cantores porque esses sons fundidos "não são bons". Trata-se então de uma meticulosa construção da disparidade, da diferença entre um e outro som de chocalho. Ao contrário do que podemos muitas vezes esperar, os chocalhos não cumprem o papel de marcar os passos de uma dança, ou de uma métrica rítmica. Eles constituem uma paleta sonora mais complexa, irregular, textura

sonora próxima do que foi imaginado, em um contexto bem distante da música ameríndia, pelo compositor francês Pierre Boulez, como "espaço liso".[5] Esta noção traz consequências musicais e teóricas importantes para o compositor, e posteriormente serão retomadas por Deleuze e Guattari (2005), que tratarão esse conceito acústico-musical para pensar noções estruturais da sua filosofia política. Basicamente, para Pierre Boulez (1963, p. 107), "no tempo liso, ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, conta-se o tempo para ocupá-lo". Os Tikmũ'ũn cuidam, em suas construções acústicas, para preservar a multiplicidade dentro do grupo, evitando a possibilidade de fusão, de unificação. Esse traço sensível presente em muitos gestos musicais, mas também em cada detalhe do seu cotidiano, se vincula a um *socius* cuja dinâmica é a recusa da unidade, da síntese, da fusão que o Estado com sua força centrípeta representa. (TUGNY, 2011)

Conhecendo-se hoje o Relatório Figueiredo, sobretudo pelos estudos da Comissão Nacional da Verdade,[6] os crimes perpetrados pelo Estado brasileiro (SPI) contra os povos indígenas da década de 1940 a 1967, a maneira como os testemunhos aparecem no filme *Grin* constituem para o espectador um lugar que o desloca de uma identificação imediatamente dramática com o modo como os Tikmũ'ũn relatam aquela experiência de sofrimento. Os Tikmũ'ũn costumam formular sua história em narrativas pouco assimiláveis a um discurso totalizante,

5 Esse aspecto foi abordado por Tugny no contexto de cantos do repertório do Mõgmoka e do Popxop em Escuta e Poder na estética Tikmũ'ũn_Maxakali. (TUGNY, 2011)

6 Retiramos esta passagem da dissertação de Paula Berbet (2017), em que a pesquisadora nos apresenta a lista de crimes cometidos pelo SPI contra os povos indígenas tipificados no Relatório Figueiredo: "Os trabalhos do procurador duraram aproximadamente sete meses e foram registrados num processo de trinta volumes, com quase 7 mil páginas, o que ficou conhecido como Relatório Figueiredo. O impacto de sua divulgação, no final de março de 1968, foi colossal dentro e fora do país. Seu conteúdo foi qualificado pela imprensa como o 'escândalo do século' [...]. Encontramos aí uma tipificação dos crimes cometidos contra os índios pela administração do SPI, descritos como: '[...] *Assassinatos de índios (individuais e coletivos); Prostituição de índios; Sevícias; Trabalho escravo; Usurpação do trabalho do índio; Apropriação e desvio de recursos oriundos do patrimônio indígena; Dilapidação do patrimônio indígena (venda de gado, arrendamento de terra, venda de madeiras, exploração de minérios, venda de castanha e outros produtos de atividades extrativas e de colheita, venda de produtos de artesanato indígena, doação criminosa de terras, e venda de veículos); Alcance de importâncias incalculáveis; Adulteração de documentos oficiais; Fraude em processo de comprovação de contas; Desvio de verbas orçamentárias; Aplicação irregular de dinheiro público; Omissões dolosas; Admissões fraudulentas de funcionários; Incúria administrativa*' [...]. Conforme demonstramos, a partir das narrativas de nossos interlocutores e das notas do diário de Rubinger, está claro que os crimes tipificados por Figueiredo, pelos quais muitos agentes do Estado foram indiciados, foram amplamente cometidos durante as décadas de atuação do órgão indigenista no Posto Mariano Oliveira". (BERBET, 2017, p. 89-90, grifo nosso)

unívoco. Ao contrário de nossas avaliações sobre uma coleção de eventos do passado, que divide os agentes e os fatos de forma bastante simplificada e dual, o que torna o filme *Grin* ainda mais desconcertante é a forma sutil e complexa com a qual os diferentes sujeitos Tikmũ'ũn relatam aquelas experiências com o capitão Pinheiro, com o reformatório e com a guarda indígena.

O filme é conduzido pela duração da escuta de Isael Maxakali, quase sempre postado com seu ouvido ao lado de seus interlocutores em cena. Qualidade de uma escuta atenta que lhe permite registrar os distintos relatos criando uma modulação da perspectiva dos Tikmũ'ũn sobre aquela experiência histórica ainda em elaboração, movimento que animará o filme até suas últimas cenas. Os testemunhos fragmentados nas cenas e na montagem de *Grin* não formam um todo linear ou coeso para aquela experiência histórica singular vivida pelos povos Tikmũ'ũn com o Estado brasileiro durante a ditadura militar. Na duração da escuta de Isael, ouvimos dos anciãos uma atenta lembrança da dimensão sensível e corporal, com atenção aos gestos, como revela o testemunho de Noêmia Maxakali (hoje uma importante liderança da Aldeia Verde) que ouvia os soldados da guarda indígena entoando "*hup, hip*". À sombra dos pés de jaca, Noêmia observava os movimentos de preparação dos soldados Maxakali. Ela foi forçada a se casar aos 15 anos com Luis Kaiowá, jovem indígena do Mato Grosso do Sul levado à força para trabalhar na terra indígena Maxakali. Quando capitão Pinheiro foi embora, levou todo o maquinário dos Tikmũ'ũn, relata Noêmia. Gustavo Maxakali lembra de como eram vigiados, como não podiam sequer caçar, e de como foi levado para a prisão Krenak simplesmente por beber. Totó Maxakali (Figura 2) irrompe em cena para dar seu testemunho sobre o esbulho da terra indígena Maxakali por parte de fazendeiros da região, lembrando-se dos nomes de alguns dos grileiros ãyuhuk – Manuel Grande, Geraldo Botelho, Gerônimo e Severiano – responsáveis por dividir e cercar para si a terra ancestral do povo Tikmũ'ũn: "Dividiram e então cercaram muito bem para colocar o gado. Não falaram nada para os Maxakali".

Figura 2 – Pajé Totó Maxakali
Fonte: *Grin* (2016.

A pesquisadora Paula Berbet (2017) recolhe vários relatos detalhados de anciãs e anciãos Tikmũ'ũn sobre as torturas e agressões destinadas às lideranças. Entre esses relatos, um dos mais terríveis descreve a prisão e tortura do irmão de Totó Maxakali:

> Os relatos detalhados dos Tikmũ'ũn sobre as circunstâncias da prisão de Jaime Maxakali e do que foi feito contra ele no Reformatório Krenak explicitam que não havia qualquer tolerância em relação àqueles que confrontassem o regime de exceção que se configurou no Posto Mariano Oliveira. Como foi anunciado, o trabalho nas roças era fiscalizado pela PM e pelos vigilantes indígenas. Ao final da semana trocavam-se as cédulas fictícias criadas pela AJMB [Ajudância Minas-Bahia] por mercadorias no armazém que funcionava na sede. Todavia, com o passar do tempo, o seu abastecimento não acontecia mais com a mesma frequência e regularidade que havia no começo da gestão de Pinheiro. Sem acesso direto aos alimentos que produziam e sem receber dinheiro para comprar comida em outros estabelecimentos, os Tikmũ'ũn dependiam do armazém do posto

> para ter o que comer. Quando os mantimentos começaram a faltar, mais embates se tornaram inevitáveis. [...] A sucessão de violações narradas por Delcida Maxakali é nauseante. Depois de ter os frutos de seu trabalho expropriados pela gestão da AJMB, de ser fustigado pelo policial e perseguido aos tiros, e ainda ter lutado para desarmar seu agressor em defesa de si e de seus parentes, Jaime, num primeiro momento, se negou a ir para o Reformatório Krenak. Os homens de Pinheiro decidem então levar seu pai e sua mãe para persuadi-lo. Antes mesmo de sair das terras maxakali, os militares usaram contra Jaime métodos de sevícia psicológica. E na prisão, por mais de um mês, foi torturado pelos agentes estatais que o fizeram mergulhar no rio Doce e subir em coqueiros enquanto era alvejado, sofreu sessões de espancamento por dias seguidos. O Estado brasileiro promoveu sua guerra contra o corpo de Jaime Maxakali e nessa batalha matou de tristeza sua mulher grávida, e assim também o seu filho que nem chegou a nascer, tamanha era a saudade que ela sentiu enquanto o marido padecia junto com Yĩmkoxeka, e outros prisioneiros dessa contenda etnocida. Nesse enfrentamento, o emprego da tortura era o derradeiro recurso para submeter corpos insurgentes, nas palavras de Viveiros de Castro [...], trata-se do 'modo último e mais absoluto de separar uma pessoa de seu corpo', de promover a 'despossessão corporal radical'. (BERBET, 2017, p. 118-120)

Em seu testemunho diante da câmera e da escuta atenta de Isael, Totó relembra a terrível história de seu irmão nas mãos dos agentes do Estado, assim como a de outro indígena torturado e assassinado no regime de terror instaurado por capitão Pinheiro no vale do Mucuri, em Minas Gerais: "Teve outro que foi obrigado a tomar leite fervendo. Depois, jogaram ele na lagoa e o obrigaram a beber água. Quando voltou pra casa estava muito doente, já não conseguia comer mais nada, por ter tomado leite fervendo e bebido água fria depois. Ele ficou ruim e morreu". (GRIN, 2016)

Cuidadosamente o filme adentra o tempo do luto na aldeia Maxakali. A dor da perda da prima Daldina Maxakali, atropelada[7] e abandonada sem vida na

7 Um chamado para o ato de protesto pela morte de Daldina Maxakali, assinado pela comunidade de Aldeia Verde, Água Boa e Pradinho foi publicado no site do Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva (Cedefes) traz as seguintes informações sobre atropelamentos frequentes e impunes que têm

estrada pelos ãyuhuk em Ladainha, faz a sobrinha de Totó perder a vontade de comer e adoecer, passando a sonhar com os espíritos. Um grupo de pajés vai até sua casa para cantar e "guiar o sonho pro pensamento ser bom e a gente ficar bem", segundo o comentário *off* de Isael. Em um texto ainda não publicado, intitulado "Yiax kaax & Grin: poéticas de montagem", o diretor Roney Freitas comenta como essa trágica morte marcou o processo de realização do filme:

> Outra metamorfose essencial ocorrera que norteou estruturalmente o fechamento do filme GRIN. Em Aldeia Verde, aldeia de Isael e Suely, no período em que filmávamos, Daldina Maxakali (filha da irmã da mãe de Isael) morreu atropelada por uma moto, enquanto voltava a pé para a aldeia carregando um saco de batatas. Mesmo tendo acontecido na porta de um estabelecimento comercial, em plena luz do dia, nenhum dos presentes viu ou soube apontar qualquer indício do assassino ou do seu veículo. Por falta de evidências, o crime foi arquivado. (FREITAS, 2018)

Isael e Suely conduzem o filme à terra indígena onde cresceram. Na aldeia de Água Boa vemos os pés de jaca de onde Noêmia observava os movimentos dos militares, sombra sutil em um dia nublado, a cena "onde tudo começou". Na aldeia do Pradinho, o casal de cineastas Maxakali colocam-se à escuta dos testemunhos de Koktix, Manuel Kelé e Carmindo, que relembram o período da história Tikmũ'ũn conhecido como "tempo de Pinheiro". Evocam a "cantina" onde os Maxakali trocavam o soldo recebido pelos seus serviços na lavoura e na guarda indígena, uma moeda fictícia com imagens de animais, por bens alimentícios básicos. Manuel Kelé está posto em cena a escutar o testemunho de Koktix acerca da terrível lembrança da tortura do irmão de Totó naqueles sombrios campos de encarceramento e punição, por vezes de extermínio, dos povos que o sobrinho do governador se incumbira de "reeducar", instaurando um uma colônia penal indígena às margens do rio Doce.

---

acometido os Tikmũ'ũn: "Em 2014 quatro tikmũ'ũn foram assassinados nos municípios próximos às suas aldeias: Bethânia Maxakali e Zé Ilton Maxakali foram atropelados, ela em Teófilo Otoni, ele nas redondezas de Batinga; Valdeir Maxakali foi apedrejado em Santa Helena de Minas e Vicente Maxakali baleado em Itanhém. No começo de 2015 mataram Daldina Maxakali, também atropelada, em frente a um bar movimentado no perímetro urbano de Ladainha". (CEDEFES, 2015)

Em comentário *off*, Isael faz questão de localizar um momento importante da história de luta Tikmũ'ũn que Carmindo, agora velho e cego, empreendeu no início da década de 1980. Tratava-se da luta para recuperar parte de terras tomadas por fazendeiros invasores do território Maxakali. Carmindo foi a Brasília e teve um encontro com o cacique Juruna para solicitar apoio na luta pela expulsão dos fazendeiros, denunciando a violência que vitima muitos de seus parentes e reivindicando uma demarcação justa do território tradicional Maxakali (Figura 3).

MAXAKALÍ

"Por que brasileiro mata índio?"

Exmº Deputado Mário Juruna

Esta carta está sendo enviada ao Senhor pelos índios **Maxakali**. Sua terra fica no município de Bertopolis-MG. É para contar nossos problemas e ver como o Senhor pode ajudar nós a resolver.

O filho do nosso cacique Capitãozinho, Alcides Maxakali, foi preparado para ser capitão do Pradinho desde pequenim. Índio **Maxakali** acha que grande fazendeiro mandou matar. Matar Alcides por conta dele, por ordem do Major Pinheiro, Laurindo e outros fazendeiros. Desde o tempo da eleição os fazendeiro, junto com o Capitão Pinheiro vem fazendo campanha para o PDS ganhar e depois botar os índios pra fora.

Nós quer pedir ajuda do Sr. Mario Juruna para resolver o caso do Capitão Pinheiro com a Funai aqui em Brasília. O caso dele é o seguinte:

No ano de 82 ele pagou jornalista para escrever coisa no jornal **Estado de Minas**, contra os índios. [...]

Para tentar acabar com os assassinatos impunes de seus irmãos, três líderes **Maxakali** *— João Tintim, Quelezim e Carmindo Maxakali — procuraram em Brasília o deputado Mario Juruna dia 10 de agosto. Pediram ajuda para recuperar suas terras roubadas por fazendeiros e funcionarios da Funai, e entregaram ao deputado uma carta, onde denunciam a situação de miséria e abandono em que vivem.*
Leia nesta página os principais trechos do documento.

[...] voltou para a aldeia e aí morreu sem tomar remédio.

Irmã de Artur chamada Viola, também filha de Capitãozinho. Ela foi para o mato panhar semente "olho de boi", para furar com ferro quente para fazer colar, para levar na cidade de Itanhém para trocar com roupa para [...]

[...] **Maxakali**. Nós tá precisando afastar fazendeiro. Fazendeiro só tá querendo imprensar o índio, querendo as terras do índio. Nós queremos afastar os fazendeiros. Severiano tá no meio das aldeias do índio. Juarez que é fazendeiro pequeno e Verdi e Severiano de novo com fazenda grande, e [...]

[...] faz. Por que faz panela para cozinhar banana, comida? Por que nós nasceu? E por que brasileiro nasceu também? O índio nasceu primeiro. Depois civilizado. Nasceu depois do índio. Por que brasileiro mata irmão? Tá errado. Se um índio matar brasileiro tá errado. Os índios tá [...]

Não deixa plantar. Pobre quer roça e horta e leva pé na bunda e ele *(NR: fazendeiro)* fica com a roça. Ele não trabalha, mas come. Por que que a gente come? A gente planta e come. Ele come também. O fraco quer comer também. Mas o rico não trabalha. O pobre não é lagarta, não é sapo, não é bicho. Nós tudo é filho de Deus.

Não pode fazer assim não! Por que que mata um irmão? **Matou um irmão, matou um filho da Terra!** Os índios quer viver. Brasileiro quer viver também. Negros quer viver também. Como nós bebe água? Quem ensinou beber água? É Deus. Quem ensinou a fazer cacimba? É Topá. Quem ensinou falar? É Deus. Quem deu miolo a João Tintim para aprender a falar? Foi Deus.

Agora nós queremos justiça para nós. Deus deu vento, ar para nós respirar. Quem conserta nós é o médico. Ele trata porque Topá ensinou. Quem ensinou ser mecânico, motorista, tratorista? Foi Deus.

Figura 3 – O deputado federal Xavante Mário Juruna recebe Carmindo e lideranças Tikmũ'ũn
Fonte: Jornal *Porantim* (1983) reproduzido no filme *Grin* (2016).

Foi apenas no final da década de 1980 que a Funai iniciou os estudos de demarcação da terra indígena Maxakali. "Os aldeamentos de Água Boa e Pradinho foram as áreas que restaram aos Tikmũ'ũn/Maxakali depois da conquista colonial de seu território no decorrer dos séculos XVIII e XIX". (CAMPELO; BERBET, 2018, p. 142) Não tão longe no tempo, o esbulho se deu pela intrusão de um corredor de fazendas que separavam as famílias que viviam em Água Boa daquelas que viviam em Pradinho, duas partes do mesmo território tradicional Maxakali.

Tratava-se, naquele momento, de uma luta fundamental para o povo Tikmũ'ũn, cuja terra ainda não havia sido demarcada, de retomar seu território tradicional e pôr fim aos conflitos e episódios etnocidas que viviam cotidianamente. Infelizmente, os estudos apenas permitiram a recuperação do corredor de terras tomado por fazendas, sendo grandes as porções que lhes foram surrupiadas ao longo de décadas de atuação do SPI. As nascentes de rios foram deixadas fora da área demarcada. Campelo e Berbet (2018) narram este longo processo que caracterizam como o "embranquecimento da terra e disciplinarização dos corpos Tikmũ'ũn". Trata-se do episódio em que Joaquim Fagundes, um conhecido "amansador de brancos" da região, vendeu as terras da União cedidas aos Tikmũ'ũn em nome do Estado brasileiro:

> Assim, o aventureiro simplesmente passou a considerar como suas as terras que a União havia cedido para usufruto dos Maxakali [...], e começou a vendê-las aos lotes como forma de reembolso [...]. Um dos primeiros terrenos dos muitos que negociou foi justamente o quinhão onde ficava a antiga Aldeia Grande, entre as áreas de Pradinho e Água Boa [...]. Como veremos, tal transação criminosa acarretou consequências catastróficas para os indígenas, uma vez que desmembrou a única parcela de terras contínuas que havia restado aos Tikmũ'ũn. Segundo Paraíso (1992), boa parte dos municípios da região surgiram também a partir das negociatas fraudulentas que Fagundes fez com as terras maxakali. Sem conseguir administrar os conflitos entre os índios e os posseiros, Fagundes sumiu no mundo depois de ter recebido os valores de suas últimas vendas. (CAMPELO; BERBET, 2018, p. 139-140)

No filme *Grin*, ao se deslocarem de Água Boa para Pradinho, Suely e Isael fazem mais uma parada, uma suspensão ritual no túmulo de Osmino Maxakali, falecido esposo de Daldina Maxakali. Osmino é mais um dos inúmeros Tikmũ'ũn mortos por atropelamentos nas estradas que circundam seus territórios.

Nessa travessia entre as duas partes do território tradicional Tikmũ'ũn (Maxakali) – faixa de terra que sofreu a intrusão de um corredor de fazendas com a cumplicidade e mesmo a agência do antigo SPI, impedindo o encontro e a livre passagens de familiares de um lado a outro –, Isael e Suely realizam mais um evento de luto e cuidado com o lugar onde ressoam os cantos dos seus

parentes mortos, preocupados com as marcas de seu lugar de repouso. Em sua narração *off*, Isael tece comentários que aprofundam os sentidos das belas fotografias realizadas por mulheres Tikmũ'ũn, cenas do encontro das mulheres com os *yãmĩyxop* (povos-espíritos cantores). Isael explica que Osmino já é um espírito-canto (*yãmĩy*), enquanto Daldina ainda necessita de rituais para se transformar em *yãmĩy*.

Na porção do Pradinho da terra indígena Maxakali (Bertópolis, MG), Marinho Maxakali profere uma das mais contundentes análises sobre a sonora recusa de toda a comunidade Tikmũ'ũn à violência, à arbitrariedade, ao cárcere, e à tortura comandados pelo capitão Pinheiro. Ouvimos o clamor de uma comunidade expressiva e sonora formada pelas crianças ainda no ventre de suas mães, pelas folhas, pelo capim e até pela mata:

> Capitão Pinheiro disse: 'Eu não estou judiando do pessoal. Eu só estou ensinando para eles aprenderem e ficarem com cabeça boa e não beberem cachaça'. Foi assim. E eu disse: 'Não quero não'. Ele maltratava os Maxakali. Todos estavam chateados com ele. Aqueles que estavam dentro da barriga também não queriam. Eles batiam dentro da barriga das mulheres *dug dug dug*. Todos batiam para dizer que não. Até as folhas não aceitavam mais, o capim e toda a mata não aceitavam mais. (GRIN, 2016)

Ao lado de Marinho, o ancião Rondon, o último soldado de capitão Pinheiro, traz um depoimento que desestabiliza a perspectiva que o filme construía sobre aquela experiência histórica, em uma cena que o pesquisador Roberto Romero (2016) qualifica como a mais incômoda e arriscada de *Grin*:

> Pinheiro não maltratava o pessoal não, eu posso explicar. Ele dizia que era *dono* dos Tikmũ'ũn, e nos protegia com sua força, para o branco não nos fazer maldade. Quando ele ia para a capital [Belo Horizonte], passava por [Governador] Valadares e mandava dois policiais valentes pra cá: 'Olha os Maxakali para mim'. (GRIN, 2016)

A respeito do depoimento de Rondon, Roberto Romero tece uma bela reflexão sobre a recusa à captura e a impossibilidade de obtermos sobre estes eventos

um relato unívoco, empobrecido, diante das possibilidades que proporciona um mundo movimentado por muitas agências:

> Esta outra maneira de vivenciar a história me parece também intimamente associada a uma certa ambiguidade que transparece dos relatos do filme quanto à atuação dos soldados e, em especial, à figura do próprio Capitão Pinheiro. 'Eu sei que uma parte é ruim e uma parte é boa também', afirma Noêmia Maxakali em seu depoimento. Tal ambivalência pode estar, em parte, associada ao fato de que os entrevistados foram todos 'os mais velhos', testemunhas oculares ou corporais da transformação em soldados, mas também aqueles que contam ou 'sabem contar' as histórias dos antigos. É importante, por isso, observar que muito do que se entende sobre o período tem passado atualmente por consideráveis revisões, conduzidas especialmente por jovens lideranças e pesquisadores indígenas como os próprios co-diretores do filme, Isael e Suely Maxakali. Note-se a esse respeito o evidente constrangimento de Isael diante da fala do velho Rondon, numa das cenas mais incômodas e arriscadas de *Grin*. (ROMERO, 2016, p. 241-242)

O relato de Rondon Maxakali cria no filme uma espécie de fissura cuja profundidade permanece insondável, que faz perceber uma dimensão abissal da violência sistematicamente impingida contra os povos Tikmũ'ũn pelo Estado brasileiro ao longo da sua história. Se cada um dos testemunhos dos Tikmũ'ũn busca elaborar, dar sentido para (mais) aquela traumática experiência histórica, o relato de Rondon abre uma rasgadura na temporalidade que os demais testemunhos instituem. Rondon instaura uma atemporalidade, seu testemunho parece estabelecer uma anacronia (traumática) no processo de significação daquela experiência vivida coletivamente pelos Tikmũ'ũn no vale do Mucuri e nas colônias penais de capitão Pinheiro. Um passado que insiste, que segue sendo no presente, como comenta posteriormente a voz *off* de Isael. Ao trazer para o presente do testemunho um terrível prenúncio do que estaria por vir – o retorno dos militares –, Rondon abre uma rasgadura na temporalidade do relato, da profundidade do silêncio que fazem Isael e Marinho ao fim da sua escuta (Figura 4).

Figura 4 – Marinho, Rondon e Isael Maxakali
Fonte: *Grin* (2016).

Cinema, trauma e testemunho

Com o filme *Grin*, os Tikmũ'ũn, em sua colaboração com Roney Freitas, se inscrevem na linhagem do cinema-testemunho, o cinema do trauma. Os cantos que emergem da terra que guarda corpos assassinados, a densidade do silêncio na busca do dizível – ali nas ruínas de um tempo em que não há nem memória nem esquecimento, nesse passado que "insiste em ser" – o deslocamento entre espaços destruídos: esse cinema abriga um ritual permanente em que os Tikmũ'ũn fazem o possível para dar conta de uma história de um real incomensurável. A escuta dos testemunhos do filme nos avizinha das reflexões de Seligmann-Silva (2008), que analisa o que chama de "gesto testemunhal" que sobrevêm às catástrofes históricas: "Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente". (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69) É assim que compreendemos a desestabilização que os depoimentos de Rondon e as ambiguidades de Noêmia provocam no filme.

Estamos ali diante da fronteira entre um real estilhaçado e o limite do simbólico, como se assistíssemos ao sofrido nascimento de uma linguagem. Por isso

cada fala das anciãs e dos anciãos, convocada a uma memória, ali, diante da câmera de seus sobrinhos, surge em uma singularidade absoluta. Como formulou Seligmann-Silva, estamos entre a *singularidade do testemunho* e a *literalildade traumática*:

> Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte. Sabemos que a fragmentação do real, o colapso do testemunho do mundo, como vimos, emperra sua passagem e tradução para o simbólico. A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens, que vimos acima – trava a simbolização. Mas ao se reafirmar esta singularidade absoluta do testemunho barra-se a possibilidade de sua repetição e sinapse com o simbólico, sempre assombrado pela possibilidade da sua ficcionalização. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72)

Desta forma, *Grin*, a cada uma de suas enunciações, coloca o espectador em situações de desestabilização. Em vez de trazerem discursos lineares e homogêneos sobre um passado que talvez alguns de nós conhecemos a partir da revelação do Relatório Figueiredo e dos estudos da Comissão da Verdade, as vozes do filme nos surpreendem com um repertório de experiências fragmentadas e disjungidas que nos coloca diante de uma outra forma de saber e conhecer a história. Didi-Hubermann refletiu sobre essa operação, que seria talvez uma pedagogia do trauma, que nasce dessa impossibilidade de apreendê-lo por uma operação abstrata. No filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, "a palavra dos sobreviventes no presente da filmagem" (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 78) dá significação à *catástrofe* (*shoah*), ao trauma daqueles que sobreviveram aos aldeamentos concentracionários do programa genocida do Estado nazista alemão, durante a Segunda Guerra Mundial. Sua proporcionalidade, contudo, permanece insondável.

> [Inimaginável é] aquilo que não compreendemos, mas cuja compreensão não queremos renunciar – aquilo que não queremos, em

> todo o caso, rejeitar para uma esfera abstrata que disso nos desembaraçaria facilmente –, isso, somos de fato obrigados a imaginá-lo, o que é um modo de sabê-lo apesar de tudo. Mas justamente um modo de saber que, sem dúvida, nunca o compreenderemos na sua justa proporcionalidade. (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 203-204, grifo nosso)

Grin nos captura, nós, espectadores que talvez não vivemos a experiência coletiva de um trauma, a *um modo de saber que, sem dúvida, nunca o compreenderemos na sua justa proporcionalidade*. Esse é o risco que cada momento das falas ali presentes nos apresenta. Os sons dos pés que eram "um só" dos soldados relembrados por Totó Maxakali, seus gritos "*hip, hup*", a sombra do pé de jaca "onde tudo começou", o grito daqueles que não queriam a volta de capitão Pinheiro (aqueles que estavam dentro da barriga, as folhas, o capim e toda a mata) do relato de Marinho, todos esses sentidos evocados compõem essa pedagogia que nos transporta do universo abstrato para a *literalidade traumática*. Confrontamo-nos assim com um limite do conhecimento como propõe MacDougal, também a respeito de *Shoah*:

> O filme Shoah (1985) de Claude Lanzmann não só nos põe a interrogar o testemunho em primeira pessoa, mas a olhar para as estradas vazias e para os campos onde as atrocidades tiveram lugar, e a pesquisá-los pelo que ali aconteceu. Nós buscamos em vão o significado no signo. Nessa reiteração constante da ausência, somos trazidos para o limite de um tipo de conhecimento acerca da história. É na falha [failure] do signo que nós reconhecemos uma história além da representação. (MACDOUGAL, 1998, p. 236, tradução nossa)

Esta *falha do signo*, ou este limite do conhecimento é também o que constrói a fronteira entre os sobreviventes do trauma e o espectador do filme *Grin*. Uma fronteira que existe no domínio do simbólico, da possibilidade de representação. Por isto também a dificuldade de Totó em dizer à Comissão da Verdade aquilo que talvez presume que nunca iriam compreender. O cinema abre então entre os Tikmũ'ũn este terreno em que, diante da *falha do signo*, pudessem recorrer aos espaços de luto, aos cantos, ao tempo da espera, às terras saqueadas, aos dissensos, à edificações da tortura, a um tempo congelado pelo trauma, mas também à permanência da sua força e sua resistência. Escutamos, no ritual que rememora

o crime de destruição do corpo de Daldina as claras interpelações ao poder público local, ao Estado Nacional pela proteção dos corpos e demarcação das terras tomadas deste povo. Também lemos no chão do sangue de Daldina as inscrições, promessa de luta e resistência: Ũn *ka'ok, Mulher forte*.

Em *Grin*, aquilo que é *literalmente traumático*, nos conduz ao passado e ao presente que se perpetua no real e na *memória de um passado que não passa*. Seguimos tentados a acompanhar as reflexões de Seligmann-Silva sobre esta situação testemunhal proposta por Roney Freitas aos correalizadores de *Grin*:

> Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente [...] elemento paradoxal da temporalidade psíquica concentrada em um mesmo topos). Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69)

Mas, como bem denuncia Isael, e como nos interpelam as cenas de *Grin*, vemos aqui o dilema testemunhal, a "aporia" nos termos de Seligmann-Silva (2008, p. 65), fundido a um real que atualiza o genocídio do povos Tikmũ'ũn. Esse passado não se fixou apenas na temporalidade psíquica do seu povo. As mulheres e os homens de *Grin*, mais do que detidos nesse "fato psicanalítico psíquico", tomam posse do cinema para denunciar, em 2016, aquilo que apenas se intensificaria hoje: a perpetuação do genocídio, a destruição de seus corpos, a transformação de si em pessoas supérfluas.[8]

Territórios do luto e dos cantos

Nas fichas da colônia penal – Centro de Recuperação Reformatório Crenach –, os detentos são identificados por retratos – soldados e mulheres Tikmũ'ũn

8 "Os Estados totalitários se esforçam sem cessar – ainda que não logrem completamente – em demonstrar que o homem é supérfluo. É com esse fim que praticam a seleção arbitrária dos diversos grupos para enviar aos campos de concentração, que procedem regularmente a fazer expurgos no aparato dirigente e a liquidação massivas. O sentido comum protesta desesperadamente que as massas estão submetidas e que roso esse gigantesco aparato de terror é então supérfluo. Se fosse, capaz de dizer a verdade, os dirigentes totalitários replicariam: o aparato não lhes parece supérfluo, senão porque serve para fazer supérfluos os homens". (ARENDT, 1966 apud NINEY, 2009, p. 436, tradução nossa).

condenados pela justiça paralela do ambíguo empreendimento de Pinheiro. Nas ruínas da colônia penal no município de Carmésia (MG), os espíritos-cantos (*yãmĩyxop*), que poderiam ser daqueles que padeceram no interior do reformatório-presídio para indígenas, ressoam nas paredes das celas onde muitos deles foram enclausurados e torturados sob o comando do militar mineiro. “O passado ainda é. O passado insiste em ser. Cantamos e o que é nosso não é esquecido”, reflete Isael no comentário *off*. (GRIN, 2016)

Esse é um manifesto pela memória, por se manterem frescas as lembranças daquela experiência de injustiça e extermínio perpetrada por Pinheiro, o empreendimento de um regime de exceção em que lideranças políticas indígenas críticas às práticas de Pinheiro eram perseguidas, torturadas e exterminadas sob o “protetorado” de Pinheiro e do SPI.

Na Aldeia Verde (Ladainha, MG), Isael articula a realização de um outro manifesto, que marca publicamente o luto de Daldina, na estrada do município, ante aqueles que assistiram ao assassinato da índia, mas preferiram se silenciar diante das autoridades de maneira a ocultar o culpado pelo crime. Daldina havia sido atropelada bem em frente a um movimentado boteco no perímetro urbano de Ladainha, município mineiro no vale do Mucuri.

Sobre esse crime, a pesquisadora Paula Berbet recolhe relatos que demonstram como os Tikmũ’ũn não duvidam que “o ódio anti-indígena continua devorando os corpos dos *tihik*, que permanecem sendo vítimas porque os assassinos estão certos de que não serão punidos”. (BERBET, 2017, p. 160) Isael Maxakali em depoimento para a pesquisadora Paula Berbet:[9]

> Não acabou a nossa discriminação, continua até hoje. Nunca vai acabar. Mata muito o nosso parente no Brasil todo. Mataram minha prima Daldina nesse ano, em 2015, foi em janeiro. Nós não esperávamos, nós esperávamos só receber o Ano Novo. Mas depois minha prima foi na cidade, no município de Ladainha, foi sábado. E atropelaram, foi às 18h da tarde. [...] Nós ficamos muito tristes, a aldeia toda chorando, criança e pajé grande também. Aí eu esperava a Funai resolver, nós fomos na delegacia também, fizemos o boletim. Mas nós não sabemos quem que foi (que atropelou)... Aí eu esperei Funai, Funai,

9 Os relatos foram recolhidos por Paula Berbet durante a oficina de história oral realizada junto aos estudantes indígenas de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG, em setembro de 2015.

Funai... e até hoje estamos só esperando a justiça resolver. Mas depois eu pensei: 'Eu não vou esmorecer! Eu vou ficar firme! Eu vou fazer alguma coisa dentro da cidade!'. Aí eu falei com Suely: 'Suely, eu queria fazer movimento onde que mataram minha prima, onde mataram Daldina. Temos que fazer protesto dentro da cidade!'. [...] Depois eu marquei o dia, foi 27 de fevereiro. Aí fizemos o movimento. Chamei jornalista, chamei nosso parente de Água Boa e Pradinho também. Nós fizemos ritual porque onde matam o nosso parente, o espírito mora ali. Porque o sangue derramou ali. Ali vai ficar o espírito e o ritual vai ficar também, não vai largar desse pedaço de terra. Aí nós fomos e fizemos o canto para homenagear e o pajé reuniu com outros pajés e mandou ritual de madrugada. Às 3h da madrugada. Aí foi e marcou onde vai fazer canto, marcou onde vai acontecer. O pessoal estranhou porque é proibido escrever na pista, em qualquer parede. E Ladainha toda ficou com medo. Depois nós chegamos, às 9h mais ou menos. O pessoal do Cimi foi também. E nós fizemos o canto. Nesse canto, no movimento, tem um parente que fica triste mesmo. Não quis ajudar a cantar. As mulheres não tinham voz para cantar. Nós fizemos o canto triste mesmo do Gavião, do Mico, do Macaco. tinha muito canto forte. E está marcado ainda na pista onde matou minha prima. [...] Se eu tivesse pensado antes, eu ia enterrar ali, mas não pensei nisso. Se tivesse caído na minha cabeça, eu ia enterrar ali onde matou. Aí depois nós conversamos com o espírito, com o ritual, fizemos o ritual para ela. Hoje estou querendo continuar fazer movimento, todo ano eu vou alugar ônibus e nós vamos lá fazer o canto. Nós não vamos deixar esquecer. [...] E hoje não acaba de o branco matar nossos parentes em todo o Brasil, não é só Maxakali. O branco mata o outro, assalta banco e mata nosso parente. [...] Eu pensei: 'Por que o branco mata o nosso parente e nós não temos o direito de matar o branco'? Aí eu fiquei com raiva, o branco tem 'direito' de matar o nosso parente, mas nós não matamos o branco. Nós, Maxakali, nunca matamos o branco, e branco mata muito. O branco mata muito, atropela na estrada. Vai para cidade, vai matar. Lá em Ladainha uma moto atropelou minha prima. Foi esse ano (de 2015). [...] Nós fizemos protesto onde mataram minha prima. Onde matam um maxakali, ele vai morar porque o sangue derramou ali. O espírito está ali, o nosso ritual está ali também não larga onde matou o nosso

> parente. Aí toda a noite vai ter ritual, vai cantar, vai assobiar, vai fazer barulho. [...] Nosso pajé mandou o ritual ir de madrugada, às 3h, e fez um sinal, escreveu no asfalto e colocou assim: 'ũn *ka'ok*'. Ũn é mulher, *ka'ok* é forte. E escreveu assim onde nós fomos fazer canto. Aí eu mandei ãyuhuk que filma (Roney Freitas), e filmou para mim, é lá de São Paulo, ele estava lá, nós fizemos vídeo, trabalhamos. Aí nós filmamos, gravamos tudo, mas faltou fazer as legendas. Nós fizemos ritual onde matou minha prima. Eu fiquei muito triste, as mulheres choraram. E nós estamos esperando a justiça resolver. (BERBET, 2017, p. 158-159)

Seguimos, em *Grin*, com Isael e a comunidade de Aldeia Verde até a estação de trem ao redor da qual cresceu o município de Ladainha, a partir de 1918 – hoje um posto da PMMG. Sua caminhada segue com os cantos dos *yãmĩxop* pela cidade dos ãyuhuk. Isael segue com sua voz e seu corpo mais uma vez no interior da cena, fazendo tornar compreensível a qualquer ãyuhuk a indignação de seu povo. No lugar em que Daldina foi atropelada, o grupo de cantores percorrem com os cantos dos *yãmĩxop* o local onde o *koxuk* (a sombra) de Daldina recebe os primeiros ritos para se tornar *yãmĩy* (espírito de canto). Sobre a inscrição no asfalto "ũn *ka'ok yãmĩy*" (espírito de mulher forte), o grupo de cantores Tikmũ'ũn faz vibrar o espaço, tornando aquele lugar uma cavidade acústica em que ressoam os cantos-espíritos *yãmĩxop*, despedindo-se com os cantos do povo-espírito da fibra da mandioca – os Kotkuphi, ferozes guerreiros de quem se tornaram aliados. Os cantos desses *yãmĩxop* são como uma poderosa máquina Tikmũ'ũn de fazer chorar mulheres e homens. Com o lamento de despedida de Kotkuphi, Noêmia encerra o evento ritual, expressando a revolta e indignação dos Tikmũ'ũn com seus vizinhos ãyuhuk, e com o descaso das autoridades do Estado diante das inúmeras mortes das pessoas de seu povo que seguem impunes. Assim como as letras inscritas na rodovia instauram a presença desses povos naquele lugar, os cantos da comunidade Tikmũ'ũn o transformam em um espaço acústico, repleto de uma intensidade nova. Os ãyuhuk daquele município assistem perplexos, das bordas da cena, aos movimentos que a comunidade Tikmũ'ũn realiza na rodovia.

> Agora o prefeito se vira e dá um pedacinho de terra em outro canto e deixe esse lugar para essa mulher que morreu aqui ter esse pedaço e andar aqui, cantar aqui. Agora eu vou fazer um ritual para ela ficar aqui. Tem que ficar aqui. Ficar aqui cantando para a pessoa chatear com ela. (GRIN, 2016)

Com essas palavras, entremeadas de sonoros prantos e os cantos de Kotkuphi, a voz de Noêmia nos ensina sobre uma forma de pertencimento e de ocupação de um *lugar em luto*. Compósito de cantos-espíritos, a pessoa Tikmũ'ũn permanece nas vibrações dos cantos no lugar onde perdeu sua vida, permanece na sua voz solitária que ali persiste ressoando. No mundo Tikmũ'ũn, um *lugar* é, sobretudo, uma cavidade acústica.

Em depoimento para o pesquisador Douglas Campelo (2018), Suely Maxakali explica sua indignação com a crueldade do assassinato de Daldina:

> Quando mata uma pessoa, no mesmo local fica o espírito, o *yãmĩy*. Nós mulheres recebemos o *yãmĩy* e quando morre uma criança nós recuperamos o *yãmiy* dele para nós. Quando a gente morre, o nosso *yãmĩy* fica pra trás, aí temos de (ouvir os cantos) pra poder seguir e morar junto com os *yãmĩyxop*. O que aconteceu é que levamos Daldina para o cemitério. (Agora precisamos) fazer canto para essas pessoas que foram atropeladas pelo não índio. Sempre enterramos e fica tudo por isso mesmo. Não tem investigação. Isso nos entristece. Eu quero deixar bem claro também porque mata índio, aí, o local onde que mataram fica sem os cantos. Aí alguém passa e fala 'ah! Nós vimos uma pessoa lá no mesmo local, que mataram'. Mas é o *yãmĩy* daquela pessoa, ele tem que ouvir o canto. Aí eles ficam pensando se vão fazer, aí nós estamos mostrando que todos os locais que tem isso (referência a locais de assassinato) tem de fazer o canto pra ele. Eles têm de ficar com os *yãmiy* porque sabemos que existe *yãmiy* nosso que é muito forte. Por volta de meia noite eles vieram aqui e fizeram. A gente sabe que *yãmĩy* veio fazer isso. Porque antigamente, quando acontecia assassinato, o próprio índio fazia com a própria mão, hoje a lei diz que não pode acontecer isso. Nós estamos esperando a forma e a maneira da justiça agir. E também fizemos assim. Ela foi uma pajé, sabe muitos cantos... mataram ela tipo um cachorro, deixaram ela aqui e fugiram. (CAMPELO, 2018, p. 88-89)

Na fala que encerrou o ritual na rodovia, Noêmia Maxakali lança aos brasileiros que assistem de longe e aos representantes do Estado sua indignação:

> É, porque eu ficava pensando: Pessoal mata o parente da gente, e fica por isso mesmo, Funai não resolve esse problema... a gente tem que separar, arrumar, mas a gente nem aguentou eu nem aguentei, se não a gente tinha trazido o corpo para enterrar aqui, a gente enterra aqui, a gente tem que fazer as coisas, mas a gente tem que fazer com calma, que da mesma coisa nós vamos colocar as coisas aqui. Mas eu quero também que o prefeito ajude a pegar esse pessoal que está aqui e colocá-los em outro canto. Na estrada aqui quero aumentar caminho pra nós e para a comunidade. É para aumentar porque (moradores de Ladainha) viram o que aconteceu aqui. Esse pessoal viu, está tudo cheio, o pessoal aqui viu, viu moto, viu placa e não querem contar [...] Aí vão falar que não é înmoxa não, eu vi pessoa. Meu filho passou aqui de noite e ouviu os seus cantos. Ele estava lá na rodoviária e ouviu ela cantando por aqui, mas ele não teve medo, pois é ritual que ela está fazendo. Quando a pessoa adoece e fica deitada, a gente chega e reza para ela. A pessoa vai fazendo e vai escutando até morrer e então ela segue com os *yãmĩy*. Porém, agora ela foi matada e ela não levou nada. Ninguém cantou. Se a gente cantar a gente morre em cima, todo mundo nem fez o canto para ela. Esse pedacinho aqui é dela. Agora eu quero que tirem esse pedacinho aqui e coloquem em outro canto, minha resposta é essa. (CAMPELO, 2018, p. 89)

Somando-se a essas reflexões, Isael e Suely conversam em cena sobre as imagens do evento ritual em Ladainha, a que assistem na tela do computador portátil: "'Espírito de mulher forte'. Os ãndihi mataram o marido dela, e agora também mataram a esposa. Os brancos mataram os dois". (GRIN, 2016) A constatação de que o regime de exceção imposto pelo Estado brasileiro ao povos Tikmũ'ũn (e a tantos outros) segue em pleno curso, faz uma sombria conexão entre aquelas imagens que Isael e Totó assistiam no início do filme e aquelas do presente, assistidas e comentadas pelo casal de cineastas Tikmũ'ũn.

Diante da câmera de Suely, no alto do descampado onde se encontra o túmulo e a árvore de Osmínio, marido assassinado de Daldina Maxakali, Isael reivindica seu direito de estabelecer ali uma nova aldeia, naquela terra roubada

dos povos Tikmũ'ũn, no território sobre o qual seu povo viveu e padeceu. Sobre a lápide de concreto que marca aquele lugar traumático da experiência Tikmũ'ũn no vale do Mucuri, Isael retraça cada um dos algarismos do ano em que, bem ali, Osmínio perdera sua vida: "1984 Maxakali". Com um novo canto, Isael, Suely e Roney encerram o filme *Grin*, um testemunho da história do povo Tikmũ'ũn, mas também o ritual do retorno, ali onde o sangue escorre nos poros da terra:

Kayã xop mĩy te mĩy	A cobra me picou e me matou
Kayã xop mĩy te mĩy	A cobra me picou e me matou
Xakux puta te putpu ĩynã	Minhas tias choraram e eu voltei
Xakux puta te putpu ĩynã	Minhas tias choraram e eu voltei

Referências

BERBET, Paula. "*Para nós nunca acabou a ditadura":* instantâneos etnográficos sobre a guerra do Estado brasileiro contra os Tikmũ'ũn_Maxakali. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3nIfitp. Acesso em: 2 mar. 2020.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1963.

BRASIL. Ministério Público Federal. *Ação Civil Pública*: reformatório Krenak. Belo Horizonte: MPF, 10 dez. 2015. Disponível em: https://bit.ly/3iTCSQ7. Acesso em: 2 mar. 2020.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. *Das partes da mulher de barro*: a circulação de povos, cantos e lugares na pessoa Tikmũ'ũn. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) –: Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3nJaHqS. Acesso em: 2 mar. 2020.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha; BERBERT, Paula. Embranquecer as terras, disciplinar os corpos: notas sobre a política indigenista junto aos Tikmũ,ũn/Maxakali entre 1940 e 1988. *Espaço Ameríndio*, v. 12, n. 2, p. 129-179, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3jVgrv9. Acesso em: 2 mar. 2020.

CAPRIGLIONE, Laura. Como a ditadura ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 nov. 2012. Ilustríssima. Disponível em: https://bit.ly/2GWk99x. Acesso em: 2 mar. 2020.

CEDEFES. *I Ato em repúdio aos assassinatos sofridos pelos Maxakali*: homenagem à Daldina Maxakali. *Cefedes.org.br*, Belo Horizonte: 22 de fev. 2015. Disponível em: https://bit.ly/3jWK7bA. Acesso em: 2 mar. 2020.

CEDI. *Povos Indígenas no Brasil/1984*. São Paulo: Sagarana, 1984. Disponível em: https://bit.ly/30YZ5WZ. Acesso em: 2 mar. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

FREITAS, Rolney. *Yiax kaax & Grin*: poéticas de montagem. 2018 [*S. l.*: *s. n.*]. Manuscrito.

GRIN. Direção: Roney Freitas. Co-direção: Isael Maxakali. Fotografia: André Luiz de Luiz. Montagem: Alexandre Taira. Som: Cecília Engels. Produção: Luara Oliveira. São Paulo: Lusco Fusco Filmes, 2016. 1 vídeo (41 min.)

GUIMARÃES, Elena. *Relatório Figueiredo*: entre tempos, narrativas e memórias. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: https://bit.ly/3jUMRpA. Acesso em: 2 mar. 2020.

MACDOUGAL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MINAS GERAIS. Polícia Militar de Minas Gerais. *Companhia de Polícia Militar de Meio Ambiente*: histórico. Belo Horizonte: PMMG, [2008]. Disponível em: https://bit.ly/3jVxEVw. Acesso em: 2 mar. 2020.

NINEY, François. *La prueba de lo real en la pantalla*: ensayo sobre el principio de realidad documental. México, DF: Cuec, 2009.

PARAÍSO, Maria Hilda Barqueiro. *Relatório antropológico sobre os índios Maxakali*. Brasília, DF: Funai, 1992.

PASSOS da Integração. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 79, n. 259, 6 fev. 1970.

ROMERO, Roberto. Quando os Tikmũ'ũn viraram soldados: sobre *Grin*, de Roney Freitas e Isael Maxakali. *In:* FORUMDOC.BH.2016: festival do filme documentário e etnográfico: fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 239-245. Catálogo. Disponível em: https://bit.ly/370v5xO. Acesso em: 2 mar. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). *Cantos e histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética Tikmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011.

Sobre os autores

Fábio Rodrigues Filho
É mestrando no programa de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduou-se na mesma área na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde foi participante e coordenador do Cineclube Mário Gusmão. Atua em curadoria e programação em cinema, integrando as comissões de seleção de festivais, mostras de filmes e laboratórios.

Ana Rosa Marques
É doutora em Comunicação pelo programa de pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) com doutorado sanduíche na Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. É mestre em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bacharel em comunicação pela Faculdade de Comunicação da UFBA com intercâmbio na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). É professora do curso de Cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão. É coordenadora do CachoeiraDoc e curadora da mostra de cinema Dia de Brasil em Barcelona.

Adriano Ramalho Garrett
Jornalista, crítico e pesquisador de cinema. Mestre em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, com dissertação sobre curadoria em festivais de cinema brasileiros contemporâneos. Idealizador e editor do *Cine Festivais*, que oferece um olhar diferenciado sobre o cinema independente contemporâneo, com especial atenção para a produção brasileira de curtas, médias e longas-metragens. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Ministra cursos livres sobre a produção contemporânea de curtas-metragens brasileiros.

Fernanda Pimenta
Mestranda em Cultura e Identidade pelo programa multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade (Universidade Federal da Bahia – UFBA), é jornalista formada pela UFBA e publicitária pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Tem pós-graduação em Gestão Cultural pela Universidade Nacional de Córdoba (UNC – Argentina).

Leonardo Costa
Atualmente é professor associado I da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Cultura e Desenvolvimento pelo programa multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA), com período sanduíche na Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Mestre em Cibercultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Graduado em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura (UFBA).

Izabel de Fátima Cruz Melo
Historiadora e doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP). Professora da UNEB, integrante dos grupos de pesquisa “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação” (USP) e “Cinema, História e Educação: teoria e mediação pedagógica” (UNEB). Autora do livro “Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978) (EDUNEB,2016). Também colabora com festivais, participando de curadorias e júri. Têm interesses de pesquisa vinculados à história e historiografia do cinema, sociabilidades, cineclubismo, festivais de cinema e formação.

André Brasil
Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), integra o corpo docente permanente do programa de pós-graduação em Comunicação. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), participa do grupo Poéticas da Experiência (CNPq/UFMG) e da equipe de editores da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. Atualmente, integra o Comitê Pedagógico de Formação Transversal em Saberes Tradicionais e a equipe do Núcleo de Antropologia Visual, ambos na UFMG.

César Guimarães

Possui graduação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutorado em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela UFMG e pós-doutorado pela Universidade de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis (2002). É professor titular da UFMG, integrante do corpo permanente do programa de pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Coordenador do projeto de extensão Formação Transversal em Saberes Tradicionais.

Makota Valdina

Valdina de Oliveira Pinto, conhecida como Makota Valdina (Salvador, 15 de outubro de 1943 – Salvador, 19 de março de 2019), educadora, líder comunitária e ativista brasileira. Makota Valdina atuou boa parte da sua vida na luta pelo combate à intolerância religiosa, como porta-voz das religiões de matriz africana, bem como dos direitos das mulheres, do meio ambiente e da população negra.

Jurema Machado de Andrade Souza

Antropóloga, professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui graduação e mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), ambos com concentração em Antropologia, e doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisadora associada do Programa de Pesquisas sobre Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro (Pineb-UFBA), do grupo de pesquisa Memórias, Processos Identitários e Territorialidades no Recôncavo da Bahia (Mito-UFRB), e do Laboratório e Grupo de Estudos em Relações Interetnicas (Lageri/UnB). Atualmente é presidente do conselho diretor da Associação Nacional de Ação Indigenista - ANAÍ.

Rosivaldo Ferreira da Silva (Cacique Babau)

Rosivaldo Ferreira da Silva, mais conhecido como Cacique Babau Tupinambá, é uma importante liderança indígena brasileira que atua na defesa dos direitos e territórios do povo Tupinambá, no Sul da Bahia.

Amaranta Cesar
Professora de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui graduação em Comunicação, mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle e pós-doutorado na Universidade de Nova York. Foi curadora da mostra 50 Anos de Cinema da África Francófona (2009). Idealizou e coordena o CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário.

Pedro Severien
Realizador audiovisual, pesquisador e ativista, integrante dos movimentos Ocupe Estelita e Ocupe Cine Olinda. Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), concluiu mestrado profissional na Universidade de Bristol (2004) e mestrado acadêmico no programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) com a dissertação *Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife* (2018). É diretor de *Todas as cores da noite* (2015) e codiretor de *Onde começa um rio* (2017), entre outros títulos.

Osmundo Pinho
Antropólogo. Doutor em Ciências Sociais (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp). Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em Cachoeira, e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Cumpriu estágio pós-doutoral no Africa and African Diaspora Department Studies da Universidade do Texas em Austin (2014) e foi Richard E. Greenleaf Fellow na Latinoamerican Library da Universidade de Tulane em Nova Orleans (2020).

Nicole Brenez
É professora de Estética do Cinema na Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, diretora do departamento de Análise e Cultura da Femis (Escola Nacional Superior dos Ofícios da Imagem e do Som da França), membro do

Instituto Universitário da França, curadora na Cinemateca Francesa. Em seu trabalho de programação dedicado aos cinemas de vanguarda e experimental, tem se dedicado com afinco a exumar da história do cinema as cinematografias militantes do mundo, em notável trabalho crítico e curatorial.

Maria Cardozo
Idealizadora e diretora de programação do Fincar – Festival Internacional de Cinema de Realizadoras. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo como foco de sua pesquisa práticas curatoriais feministas.

Rosângela de Tugny
Cursou graduação em Piano na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Diplômes d' Études Aprofondies (DEA) em Música e Musicologia pela Universidade de Tours (Université François Rabelais) e doutorado em Música e Musicologia pela Universidade de Tours (Université François Rabelais). Atualmente é professora titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (Ihac), campus Sosígenes Costa, Porto Seguro, e do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Coordena o grupo de pesquisas (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq) Poéticas Ameríndias e é integrante do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (CNPq).

Bernard Belisário
Pesquisador e professor de cinema e audiovisual na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Formou-se na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Rádio/TV e em Jornalismo, titulado mestre e doutor em Comunicação Social pela UFMG. Atuou como diretor, roteirista, finalizador e montador de filmes, videoarte e programas de televisão. É colaborador do Vídeo nas Aldeias (VNA) desde 2011, ministrando oficinas de realização cinematográfica junto a comunidades indígenas no Brasil e no Paraguai. Pesquisador participante da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), é vice-líder do grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias (CNPq/UFSB).

O CachoeiraDoc é um lugar de encontros entre sujeitos de cinema diversos: jovens e veteranos cineastas, críticos, pesquisadores, estudantes e professores, lideranças de movimentos populares e mestres tradicionais. Uma rede de afetos e parcerias compõe o festival. Os autores aqui reunidos alinhavam um pedaço desse tecido múltiplo.

Tem momentos, como este, em que a gente tem de estar na luta como água. A água vai pingando: pin, pin, pin… Ninguém está vendo a água pingando. Daqui a pouco, você vê que está tudo alagado. É assim que a gente vai ter que agir, como Dandalunda, como Oxum, como Aziri, como água.

Makota Valdina

A pretexto de nos falar sobre cinema, Makota Valdina, professora militante negra e religiosa da Bahia, nos legou essa lição de vida em uma das sessões do CachoeiraDoc, o festival de documentários de Cachoeira cuja memória de ação e reflexão compõe esta obra. *Desaguar em cinema*, através de um ajuntamento de vozes diversas de pesquisadores, cineastas e ativistas, em abordagens multidisciplinares, tenta dar vazão ao fértil movimento do documentário brasileiro contemporâneo que nutriu e foi nutrido pelo festival pioneiro do gênero no Norte-Nordeste do Brasil. Trata-se de um festival – e de um livro – dedicado ao cinema impregnado pela vida.

ISBN 978-65-5630-054-2